3 1761 07811985 6

Zettner, Hans
Shelleys Mythendichtung

PR
5438
Z4

SHELLEYS

MYTHENDICHTUNG

VON

DR. HANS ZETTNER

LEIPZIG
JULIUS KLINKHARDT
1904.

LE
S545
.Yze

SHELLEYS

MYTHENDICHTUNG

VON

DR. HANS ZETTNER

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
378113
4.4.40

LEIPZIG
JULIUS KLINKHARDT
1904.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

PR
5438
Z4

http://www.archive.org/details/shelleysmythendi00zett

Literatur.

Forman, H. B., The Poetical Works of P. B. Shelley. 5 vol. London 1892. (Aldine Ed.)

— The Poetical Works of P. B. Shelley. 4 vol. London 1877.

— Große Ausgabe, ausdrücklich so zitiert. (Library Ed.)

Shepherd, R. H., The Prose Works of P. B. Shelley. 2 vol. London 1897.

Rossetti, W. M., Shelley's Adonais. Oxford 1891. (Clarendon Press.)

Dowden, E., The Life of P. B. Shelley. 2 vol. London 1886.

Richter, H., Percy Bysshe Shelley. Weimar 1898.

— Der entfesselte Prometheus von P. B. Shelley. Deutsch in den Versmaßen des Originals und mit Anmerkungen versehen. Leipzig, s. a. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 3321/22.

Ackermann, Rich., Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelley's poetischen Werken. Münchner Beiträge 2. Erlangen und Leipzig 1890.

— Lucans Pharsalia in den Dichtungen Shelley's. Programm. Zweibrücken 1896.

— Shelley's Alastor und Epipsychidion. Diss. Leipzig 1890.

— Studien über Shelley's Prometheus Unbound. Englische Studien XVI, 19—39. 1892.

Schick, J., Zu Shelleys Prometheus Unbound. Herausgegeben aus dem Nachlaß von Julius Zupitza. Herrigs Archiv Bd. 102, 103.

Seybt, J., Shelley's poetische Werke. Aus dem Englischen übertragen. Leipzig 1844.

Heyne, Opuscula Academica. Volumen III. Gottingae 1788. (S. 291—314: Demogorgon dæmon, e disciplina Magica repetitus.)

Knaack, G., Demogorgon. Ein kleiner Beitrag zur Ariosterklärung. Kochs Zeitschrift. Neue Folge. XII, 22—26.

Preller, L., Griechische Mythologie. 2 Bd. Leipzig 1854.

Roscher, H., Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig 1884—1893.

Schubart, Chr. Fr. Dan., Gedichte. II. Band. Stuttgart 1786.

Schuré, E., Le poète panthéiste de l'Angleterre. R. d. d. m. XIX, 744 bis 779. 1877.

Sweet, H., Shelley's Nature Poetry. The Shelley Society's Papers. Part II. London 1891.

Schütz, C., Kalidasas Wolkenbote übersetzt und erläutert. Bielefeld 1859.

Swinburne, A. Ch., Essays and Studies. London 1875.

Thomson, J., Notes on the Structure of Shelley's Prometheus Unbound. Athenæum II. 1881.

Wecklein, N., Äschylo's Prometheus. Leipzig 1893.

Verschiedene Ausgaben von **Statius, Lucan** etc.

Allgemeine Zeitung etc.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil.

Mythische Bilder.

Erstes Kapitel. Natur.

Erde — Erdbeben 2
Erdenleben: Nymphen — Echo, Echoes — Faune — Blumen — Spirits 6
Wasser 15
Wind 18
Wolke 23
Sonne 25
Mond 27
Sterne 30
Jahreszeiten 32
Tag und Nacht 35
Zwielicht und Schweigen 37

Zweites Kapitel. Geisterwelt.

Tod und Schlaf 38
Träume (Geister des menschlichen Gemütes) 38
Phantome — Furien 41
Stunden 43

Zweiter Teil.

Kunstmythen.

Queen Mab — Alastor — Laon und Cythna 46
Ahasver 47
The Witch of Atlas 49
Prometheus Unbound 53

Einleitung.

Shelleys Hang zur Mythendichtung entspricht ganz seinem inneren Wesen, das Swinburne in treffender Weise charakterisiert (*Essays and Studies*, 219): *"A soul as great as the world lays hold on the things of the world; on all life of plants, and beasts, and men; on all likeness of time, and death, and good things and evil. His aim is rather to render the effect of a thing than a thing itself; the soul and the spirit of life rather than the living form, the growth rather than the thing grown."*

Mit welch spontaner Kraft des Dichters Phantasie in der lebensfrischen Gestaltung seiner mythischen Vorstellungen wirkt, zeigt uns seine Vision der Allegra, wie sie uns Williams erzählt (Dowden, *Life of Shelley* II, 500): *"After tea, walking with Shelley on the terrace and observing the effect of moonshine on the waters, he complained of being unusually nervous, and stopping short, he grasped me violently by the arm, and stared steadfastly on the white surf that broke upon the beach under our feet. Observing him sensibly affected, I demanded of him if he were in pain. But he only answered by saying: 'There it is again — there!' He recovered after some time, and declared that he saw, as plainly as he then saw me a naked child (Allegra) rise from the sea, and clap its hands as in joy, smiling at him. This was a trance that it required some reasoning and philosophy entirely to awaken him from, so forcibly had the vision operated on his mind. Our conversation, which had been at first rather melancholy, led to this; and my confirming his sensations by confessing that I had felt the same, gave greater activity to his wandering and everlively fancy."*

Außer den Kunstmythen finden wir noch eine Fülle mythischer Bilder vor, denen wir in allen seinen Hauptwerken begegnen, ausgenommen seine Tragödie *The Cenci*, in der er geflissentlich jedes poetische Bild überhaupt meidet, wie er selbst in der Vorrede (*Forman* III, p. 10) erklärt.

Erster Teil.

Mythische Bilder.

Erstes Kapitel.

Natur.

Erde — Erdbeben.

Zunächst ist *Earth*, in Anlehnung an die antike Mythologie,[1] die Verkörperung des ewigen Wechsels von Leben und Tod in der uns unmittelbar umgebenden Natur.

Sie erscheint als die Mutter aller lebenden Wesen, welche ihre Brust ernährt: der Blumen und Pflanzen,[2] der Tiere[3] und der Menschen.[4]

Als originelle Erweiterung dieser Darstellung kennzeichnen sich ein paar andere Bilder. Wenn die Erde in der Umarmung des Herbstes lächelt, spendet ihr Schoß köstliche Früchte,[5] und aus ihrer Umarmung mit der Salzflut[6] entstehen amphibische Gewächse.

Im Frühling springt die Erde von ihrem Winterschlafe auf und steht frisch und glänzend vor der ihr zulächelnden Sonne.[7] An anderer Stelle sind es die über ihr Antlitz wehenden Frühlingslüfte, die sie aus ihren Träumen erwecken.[8]

---

[1] Preller, Griech. Myth. I, 396 f.

[2] Orpheus 114. — Eigentümlich wird das Hinwelken der *zucca* erklärt: die Erde zerdrückt die Blume, auf welche der Himmel seine Tränen geweint, an ihrer unmütterlichen Brust (The Zucca VII).

[3] L. & C. X, 1.

[4] Q. M. VIII, 109; L. & C. V, 38; V, 51, 3; IX, 3; Song of Proserpine I.

[5] L. & C. V, 55. [6] Jul. and M. 5.

[7] Prince Ath. II, Fragm. III, 1. [8] The Zucca II.

Die Luft ist der Erde Atem, der ihre Geschöpfe beseelt; vom Hasse angesteckt, verdirbt er sie alle.[1]

Dann können wir beobachten, wie Shelley immer selbständiger in seinen Darstellungen wird. Das Schaudern vor den elementaren Ereignissen in der Natur kommt zum Ausdruck in dem Bilde von der Erde, die unter den grenzenlosen Himmelsgewölben ihren plötzlichen Freudenschrei gellen läßt, nachdem ein allgemeines Verderben an ihrem Antlitz vorübergezogen ist.[2]

In der *Ode to Naples*[3] wird des Dichters Seele von der prophetischen Donnerstimme der *Earth,* die aus ihrem tiefsten Herzen spricht, erschüttert.

Dieselbe Stimmung bewirkt in uns das Zwiegespräch des Dichters und der Erde '*The Death of Napoleon*'.[4] Der Dichter ruft sie an:

> What! leapest thou forth as of old
> In the light of thy morning mirth,
> The last of the flock of the starry fold?

Der Blitz des Hohnes lacht ihm entgegen, da *Earth* zu singen beginnt.

Shelleys Pantheismus tut sich kund, wenn er die Erscheinungen der Natur als die Träume der Erde und des Meeres, die sich mit den Armen umschlungen halten, hinstellt:

> Earth and Ocean seem
> To sleep in one another's arm, and dream
> Of waves, flowers, clouds, woods, rocks, and all that we
> Read in their smiles, and call reality.[5]

Ebenso läßt er Asia ausrufen:[6]

> How glorious art thou, Earth! And if thou be
> The shadow of some spirit lovelier still,
> Though evil stain its work, and it should be
> Like its creation, weak yet beautiful,
> I could fall down and worship that and thee.

Mit dieser Stelle werden wir zu der Gestalt des Erdgeistes geführt. Es liegt die Annahme nahe, daß Shelley zu der Darstellung im Prometheus durch den Erdgeist in Goethes *Faust,* den er zur Entstehungszeit seines Dramas (1819) wohl gekannt haben

[1] Pr. U. I, 173 ff.; Stanzas Written in Dejection Near Naples I.
[2] L. & C. V, 15. [3] 6 ff. [4] 3 ff. und 20 f.
[5] Epips. 509 ff. [6] Pr. U. III, 2, 12 ff.

kann, angeregt wurde. Im übrigen ist seine Gestaltung ganz selbständig und mit aller Anmut seiner Phantasie ausgeführt.

Der Erdgeist, der liebende Bruder des Mondgeistes, ist der Erde Fackelträger, welcher sie durch die Welt führt. Auf ihren Ruf erhebt er sich in der Gestalt eines geflügelten Kindes, während er, von ferne gesehen, als der lieblichste unter den Planeten erscheint. Auf seinem Haupt leuchtet ein grünes Licht, dessen Strahlen sich mit seinem Haar vermengen, und, während er dahin schwebt, fällt der Glanz in Lichtflocken auf das Gras.[1]

Seine Geisternatur läßt ihn nie an demselben Ort weilen:

sometimes
It floats along the spray of the salt sea,
Or makes its chariot of a foggy cloud,
Or walks thro' fields or cities while men sleep,
Or o'er the mountain tops, or down the rivers
Or through the green waste wilderness, as now,
Wondering at all it sees.[2]

Ganz einzig wirkt die Erscheinung des Erdgeistes in der glänzenden Apotheose des IV. Aktes (IV, 236 ff.). Eine mächtige Sphäre,[3] aus vielen tausend Sphären bestehend, welche ihre blendenden Farben in wirbelnden Drehungen vermengen, rollt heran. Licht und Musik fließen durch ihre krystallene Masse, wie durch leeren Raum. Rätselhafte Gestalten sind dazwischen sichtbar. Aus den gewaltigen Harmonien, unter denen die Sphäre daherrauscht, werden klare Worte vernehmbar: die Sphärenharmonie wird im zweiten goldenen Zeitalter den Menschen verständlich. Die ganze Natur verwandelt sich unter der Macht der unaufhaltsam einherschwebenden Sphäre.

Die Gestalt des Erdgeistes ist in prachtvollen Versen beschrieben:

Within the orb itself,
Pillowed upon its alabaster arms,
Like to a child o'erwearied with sweet toil,
On its own folded wings, and wavy hair,
The Spirit of the Earth is laid asleep,

[1] Pr. U. III, 3, 148; III, 4, 1 ff. [2] III, 4, 9 ff.
[3] Vergleiche *Faust* I, 130:
Du hast mich mächtig angezogen,
An meiner Sphäre lang gesogen, —

And you can see its little lips are moving,
Amid the changing light of their own smiles,
Like one who talks of what he loves in dream.

Vom Sterne auf seinem Haupte schießen mächtige Strahlen, die, wie die Speichen eines unsichtbaren Rades sich drehend, die Geheimnisse des Erdinnern aufdecken.

Nocheinmal begegnen wir dem Erdgeist bei Shelley, und zwar in dem *Fragment of an Unfinished Drama* (15 ff.). Der Geist schildert selbst sein Wirken:

Within the silent centre of the earth
My mansion is; where I have lived insphered
From the beginning, and around my sleep
Have woven all the wondrous imagery
Of this dim spot, which mortals call the world;
Infinite depths of unknown elements
Massed into one impenetrable mask;
Sheets of immeasurable fire, and veins
Of gold and stone, and adamantine iron.
And as a veil in which I walk through Heaven
I have wrought mountains, seas and waves and clouds,
And lastly light, whose interfusion dawns
In the dark space of interstellar air.

Dieser Gesang zeigt Anklänge an die Eingangsverse (1—6) von Miltons *Comus*, wie Sweet[1] darauf hinweist, und an Goethes *Faust*. Vergleiche *Faust* I, 155:

So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Das Erdbeben wird bei Shelley gewöhnlich als von dem alles zermalmenden Tritte Earthquake's herrührend geschildert.[2] Beim Anblick der Felsentrümmer des Montblanc fragt der Dichter (*Montblanc* III, 71):

Is this the scene
Where the old Earthquake-dæmon taught her young
Ruin? Were these their toys?

Daneben finden wir, wie in der antiken Mythologie,[3] das Bild von unter der Erde wühlenden Dämonen. Von ihrem Treiben

[1] Sweet, Sh.'s Nature Poetry. Sh.-Soc.'s Papers. Part II, p. 307 f.
[2] L. & C. V, 1; XII, 6; Liberty II; Hellas 50.
[3] Vergleiche Seismos, Faust II, 2907 ff.

gibt uns der Dichter eine lebendige Schilderung (*Letter to Maria Gisborne* 58):

> — quicksilver; that dew which the gnomes drink
> When at their subterranean toil they swink,
> Pledging the dæmons of the earthquake, who
> Reply to them in lava-cry halloo!
> And call out to the cities o'er their head, —
> Roofs, towers and shrines, the dying and the dead,
> Crash through the chinks of earth — and then all quaff
> Another rouse and hold their sides and laugh.[1]

In einer fragmentarischen, schwer verständlichen Stelle ist es der in die Erde gesunkene Blitz, der die Erdkugel auf ihrem Laufe führt, bis er voller Lebenslust ihr leichtes, buntes Kleid zerreißt.[2]

Endlich finden sich die Dämonen des Erdbebens — *the Earthquake-fiends* — auch unter den Quälgeistern des Titanen Prometheus; sie sind bestellt, die Ränder seiner Wunden immer wieder aufzureißen, wenn die Felsen hinter ihm sich spalten und wieder schließen[3].

Erdenleben: Nymphen — Echo, Echoes — Faune — Blumen — Spirits.

Jene heiteren Naturgottheiten, mit denen die antike Mythologie Wald und Feld beseelte, nahm Shelley auch in seine Dichtung auf, so die Nymphen.

Das geheimnisvolle Wirken der Waldnymphen beschreibt er in dem Gedicht '*The Woodman and the Nightingale*' (41 ff.) in schönen Versen. Nach dem Gesetze der Natur ist die Seele eines jeden Baumes eine Waldnymphe, die das Laubdach immer grün erhält und die Sonnenstrahlen mit zackigen Blättern abhält. Die holden Wesen singen von den Wipfeln die Winde in Schlaf, und oft weinen sie starke Schauer luftiger Wassertropfen in den Schoß der Mutter Erde —

> 'Nature's pure tears which have no bitterness.'

Dann sieht der Dichter in den Bäumen selbst die Verkörperung der in ihnen wohnenden Wesen (51):

[1] Vergleiche Pr. U. I, 75: Earthquake's couch.

[2] Fragments Connected with the Prologue to Hellas III, 202 ff. (Forman V, p. 89.) [3] Pr. U. I, 38 ff.

Around the cradles of the birds aloft
They spread themselves into the loveliness
Of fan-like leaves, and over pallid flowers

Hanglike moist clouds: — or where high branches kiss
Make a green space among the silent bowers
Like a vast fane in a metropolis.

Derselbe Mythus liegt zu Grunde, wenn der Dichter das Laub der Acacia ihr Haar nennt[1] und wenn er von dem Schlafe und den Träumen der Bäume spricht.[2]

Die rührende Geschichte von der Nymphe, die in ihrem Liebesgram dahinstirbt und zum bloßen Schalle wird, sehen wir in einem Bilde gleichsam sich vor unseren Augen abspielen:

Woods, to whose depth retires to die
The wounded echo's melody.[3]

Das über Adonais trauernde Echo, das seinen Schmerz mit der Erinnerung an seine Lieder nährt und keinem frohen Klange mehr Antwort gibt, ist der betreffenden Stelle des *Ἐπιτάφιος Βίωνος* von Moschus (30 f.) genau nachgebildet.[4]

Daneben findet sich eine andere originelle Gestaltung des antiken Mythus, indem der Dichter die Täler mit einer ganzen Schar solcher Wesen bevölkert. Er hört ihr Gespräch mit den ewigen Wellen der Bergquelle.[5] *Urania* finden wir unter einer Schar lauschender Echoes, von denen eines mit sanftem, verliebtem Hauch des Adonais Lieder anstimmt.[6] Prometheus ruft die Berge an, deren vielstimmige Echoes seinen donnernden Fluch durch den Staub der Sturzbäche geschleudert haben.[7]

Im Prometheus-Drama erscheinen dann die Echoes als Demogorgons dienstbare Geister. Sie geleiten Asia und Panthea durch ihren Gesang aus dem Tale des indischen Kaukasus in das Reich des Gewaltigen.[8] Ihre unstäte, hurtige Geisternatur ist wunderbar in der Sprache und dem Rhythmus ihrer immer

[1] L. & C. VIII, 30.
[2] To Jane, The Recollection 25 ff.; With a Guitar, To Jane 46.
[3] The Retrospect 8 (mitgeteilt von Dowden I, 270 ff.).
[4] Adonais 15; s. Ackermann, Quellen, Vorbilder, Stoffe . . 35; Rossetti 111.
[5] L. & C. XII, 19. [6] Adonais 2. [7] Pr. U. I, 59 ff.
[8] Pr. U. II, 1, 164 ff.

ferner erklingenden Gesänge ausgedrückt. Wir glauben, ihre luftigen Gestalten an den Felsen und Bäumen hin und her huschen zu sehen:

Echoes we: listen!
We cannot stay:
As dew-stars glisten
Then fade away —
Child of Ocean!

Ihrem mächtigen Locken zu widerstehen, ist unmöglich (Pr. U. II, 2, 41):

There those enchanted eddies play
Of echoes, music-tongued, which draw,
By Demogorgon's mighty law,
With melting rapture, or deep[1] awe
All spirits, on that secret way.

Ebenso gefällt sich Shelley in der Darstellung des tollen Faunenvolkes. In buntem Zug läßt er sie die schöne Zauberin vom Atlas aufsuchen:[2]

— old Silenus, shaking a green stick
Of lilies, and the wood-gods in a crew,
Came, blithe as in the olive copses thick
Cicadæ are, drunk with the noon-day dew:
And Dryope and Faunus followed quick,
Teasing the God to sing them something new.

Unter ihnen befinden sich dann noch der wunderliche Priapus mit seiner Schar, und all die ungeheuerlichen Gestalten der antiken Sagenwelt:

Pigmies, and Polyphemes, by many a name,
Centaurs and Satyrs, and such shapes as haunt
Wet clefts, — and lumps neither alive nor dead,
Dog-headed, bosom-eyed, and bird-footed.

Pan ist als der die Natur beseelende Geist dargestellt (*Witch* 9):

And universal Pan, 'tis said, was there
And though none saw him, — through the adamant
Of the deep mountains, through the trackless air
And through those living spirits like a want
He passed out of his everlasting lair
Where the quick heart of the great world doth pant,
And felt that wondrous lady all alone —.

[1] s. Schick, Herrigs Archiv Bd. 103, S. 325
[2] Witch 8, 10, 11.

Wir haben hier zugleich die originelle Verwendung eines Zuges der antiken Mythologie, wonach die ganze Natur „den Atem anhält", wenn Pan am heiligen Mittag schläft.[1]

In dem reizenden *Hymn of Pan* besingt der Gott selbst das wonnige Leben, das er im Vereine mit den Nymphen der Berge und Flüsse und den Faunen auf den nächtlichen Wiesengründen und in den tauglänzenden Höhlen am klaren Peneus führt, wo der süße Klang seiner Flöte und seines Gesanges das hehre Schweigen der ganzen Natur unterbricht. Er singt von den Sternen und der Erde, von Liebe, Tod und Geburt, und zuletzt von dem traurigen Ende seiner Liebe zur Nymphe Syrinx:

> And then I changed my pipings, —
> Singing how down the vale of Menalus
> I pursued a maiden and clasped a reed:
> Gods and men, we are all deluded thus!
> It breaks in our bosom, and then we bleed.

Neben diesem den Geist der griechischen Auffassung[2] trefflich wiedergebenden Gedichte ist jene erst später im Prometheus-Drama eingefügte[3] idyllische Ruhepause zu beachten, in der zwei junge Faune, auf einem Felsen sitzend, dem Gesange der Geister lauschen und sich über das Treiben dieser unsichtbaren Wesen unterhalten. Sie brechen bald auf, damit nicht der brummige Silenus seine Ziegen ungemolken vorfinde und ihnen darob seine weisen, lieblichen Gesänge vorenthalte. Shelley mag zu diesem Stimmungsbilde durch des Euripides Satyrdrama *'The Cyclops'*, das er bald darauf übersetzte, angeregt worden sein.[4] Übereinstimmend mit der Tätigkeit der Faune als Hirten im Prometheus ist die Stelle im *Cyclops* (27 ff.), wo Silenus darüber klagt, verdammt zu sein, Polyphems wandernde Herden zu hüten.

Wenn Shelley die Blumen Kinder der Erde (S. 2) nennt, so stellt er sie auch als lebende Wesen dar. Er gibt uns gleichsam eine originelle Fortentwicklung der antiken Mythologie, welche die Bäume mit den Nymphen belebt.

Die Blütenblätter erscheinen als die Flügel,[5] die Blütensterne

[1] Vgl. die wundervolle Stelle Faust II, 1272 ff. [2] Preller I, 459 f.
[3] Schick, Herrigs Archiv Bd. 103, S. 315.
[4] Ackermann, Studien 26 f.
[5] Prince Athanase II, 3, 14; Ros. & H. 678 f.; Lines written in the Bay of Lerici 41.

als die Augen der Blumen.[1] Sie öffnen ihre zitternden Augenlider dem Kusse des Tages.[2] Des Veilchens liebliches Auge schaut in den blauen Himmel, bis es seine Farbe erhält.[3] Das Bild von den Blumen, die zu ihrer schönen Pflegerin emporlachen (*Sens. Plant.* II, 10 ff.), erinnert uns an den Charfreitagszauber in Richard Wagners *Parsifal*. Ebenso mutet uns ein anderes in demselben Gedichte an (I, 59):

> The flowers (as an infant's awakening eyes
> Smile on its mother, whose singing sweet
> Can first lull, and at last must awaken it),
>
> When Heaven's blithe winds had unfolded them,
> As mine-lamps enkindle a hidden gem,
> Shone smiling on heaven, and every one
> Shared joy in the light of the gentle sun.

In sinniger Weise erklärt der Dichter den Tau als der Blumen Tränen;[4] daneben finden wir auch das Bild von tautrunkenen Blumen.[5]

Ihren Duft deutet Shelley als ihren Atem[6] oder ihre Seufzer.[7]

In reizenden Zügen schildert er ihr traumverlorenes Dasein. Eines seiner Lieblingsbilder ist das vom Schlafe der Blumen. Sie haben auch süße Träume, wie von lieblichem Regen und von des Tages Anbruch. Selbst die noch nicht erschlossenen Knospen ahnen ihr künftiges Leben.[8]

Diese Wesen werden leicht aus ihrer Ruhe aufgeschreckt,[9] und selbst die Blumen des Meeres erbleichen vor Furcht und verderben, wenn sie die Stimme des gewaltigen Westwindes hören.[10]

Die Liebe der Blumen gehört nur ähnlich zarten Geschöpfen, wie sie selber sind, so dem Wiesenbache, welchen der Rasen am Ufer kaum zu umarmen wagt und küßt, um dann wieder zu

[1] Alastor 406 ff. (cf. 439 ff.); Ode to Heaven 48; Sens. Plant I, 35 f.
[2] Triumph of Life 9 f.; Pr. U. II, 4, 15 ff. [3] Pr. U. IV, 485 ff.
[4] The Question II. [5] Ros. et H. 806 f.
[6] Song, On a Faded Violet I; Pr. U. II, 1, 182. [7] Tr. of Life 14.
[8] L. & C. VII, 37; Montblanc IV, 88 ff.; Pr. U. II, 1, 182 f.; IV, 368; Cloud 4; Sens. Plant I, 7; I, 108 f.; II, 3; The Woodman and the Nightingale 15 f. — Cf. Pr. U. II, 4, 36: — *the calm joy of flowers.*
[9] Alastor 409 f. (cf. 475 ff.) [10] Ode to the West Wind III.

fliehen.[1] Ein anderes liebliches Bild berührt uns durch dieselbe Eigenart:

that tall flower that wets
(Like a child, half in tenderness and mirth)

Its mother's face with heaven-collected tears,
When the low wind, its playmate's voice, it hears.[2]

Wie vertraut der Dichter mit dem Gedanken, die Blumen als lebende Wesen zu betrachten, ist, ersieht man besonders aus zweien seiner Gedichte: '*The Sensitive Plant*' und '*The Zucca*'.

Im ersten vergleicht er, in der Beschreibung des Gartens, mit einer Najade die Lilie des Tales,

Whom youth makes so fair, and passion so pale.

Die Rose erscheint ihm als eine Nymphe, die ihre Schönheit vor dem Bade enthüllt, und die Lilie, die ihren Becher von der Farbe des Mondlichtes schwingt, als eine Mänade.

Die anderen Blumen sind in ähnlicher Weise dargestellt, so die Hyacinthe:

— the hyacinth purple, and white, and blue,
Which flung from its bells a sweet peal anew
Of music so delicate, soft and intense,
It was felt like an odour within the sense.

Ganz charakteristisch ist dann des Dichters Darstellung der Narcissus-Sage. Während in der antiken Mythologie der schöne Jüngling, der in Liebessehnsucht nach seinem eigenen in der Quelle sich widerspiegelnden Bilde vergeht, in die Blume verwandelt wird, ist hier das Schicksal des Jünglings gleich auf die Blumen übertragen (*Sens. Plant* I, 18):

And narcissi, the fairest among them all,
Who gaze on their eyes in the stream's recess,
Till they die of their own dear loveliness.

Unter all diesen Blumen, welche einander lieben und Licht und Duft von einander erhalten,[3] lebt die einsame Sensitive Plant, die keine eigene Frucht und keinen eigenen Geruch hat, aber um

[1] The Question I. [2] The Question II.
[3] Vgl. Love's Philosophy:
No sister-flower would be forgiven,
If it disdained its brother.

so mehr Liebe für ihre Umgebung hegt, da sie nichts zu erwidern hat. Nach dem Tode der holden Pflegerin des Gartens stirbt sie ab.

Nach Todhunters Ansicht stellt die Mimose das Herz des Dichters dar, das, obwohl im gewöhnlichen Leben nicht sehr tätig, um so mehr Sympathien hegt. Es stirbt dahin, da der edle Geist ohne sein Ideal nicht leben kann.[1]

Wenn auch das Gedicht hauptsächlich allegorischen Inhaltes ist, so müssen wir doch seinen mythologischen Wert wegen der prachtvollen Schilderung und Beseelung der Blumenwelt anerkennen.

In '*The Zucca*' findet der Dichter eine verdorbene Blume am Flußufer; er vergleicht sie mit einem, der liebeskrank und in Verzweiflung niedergesunken ist. Als ob sie seinesgleichen wäre, hebt er sie auf, bringt sie nach Hause, wo er sie hegt und unter den Klängen süßen Gesanges mit heißen Tränen netzt, bis sie sich wieder erholt hat.

Es ist noch jene geheimnisvolle Pflanze in den *Fragments of an Unfinished Drama* zu erwähnen, die von einem Geiste gepflanzt und, von der Dame mit liebevoller Hingabe gepflegt, immer fortwächst, bis sie aus dem Hause in das Freie zu einer Quelle gelangt, auf deren Spiegel ihre wunderbare Frucht zu ruhen kommt. Nach H. Richter[2] erscheint auch die Pflanze in diesem Gedichte als das Symbol des Ideals.

Unseres Dichters Phantasie beseelt dann noch die ganze Natur mit zarten, duftigen Geistern. Sie sind mit den lichten Feen und Elfen, mit welchen die germanische Phantasie Wald und Flur belebt und deren geheimnisvolles Wirken Shaksperes Sommernachtstraum so meisterhaft schildert, verwandt, wenn überhaupt ein Unterschied zwischen Shelleys *fairies* und seinen *spirits* gemacht werden kann.

Schon in seinen frühesten Gedichten begegnen wir diesen Gestalten, freilich ganz entstellt durch den Zusammenhang.

Am Anfange des Coleridge gewidmeten Gedichtes (*Forman* I, S. 168 f.) bekennt der pantheistische Dichter seinen Geisterglauben:

[1] Siehe Ackermann, Diss. 15; H. Richter, P. B. Shelley, 431 und 433.

[2] P. B. Sh., 552.

O! there are spirits of the air,
And genii of the evening breeze,
And gentle ghosts, with eyes as fair
As star-beams among twilight-trees.

Später finden wir das eigenartige Bild der *'fairy isles of evening.'*[1]

Diese beiden Stellen erinnern uns an Goethes *Faust* (I, 765):

O, gibt es Geister in der Luft,
Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben,
So steiget nieder aus dem goldnen Duft
Und führt mich weg zu neuem buntem Leben!

Bezeichnend ist der Beginn der *Ode to a Skylark:*

Hail to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert.

Dem Prometheus antworten Stimmen von den Bergen, den Quellen, den Sturmwinden und aus der Luft (*Pr. U.* I, 82 ff.; I, 124: *'the spirits that informs ye'*). In den Ruinen von Pompeji erscheinen dem Dichter die rauschenden herbstlichen Blätter wie die leichten Tritte von Geistern, die durch die Straßen schweben.[2]

Von wunderbarem Reize ist das Gespräch, das die beiden Faune im Prometheus-Drama (II, 2, 64 ff.) über das Wesen jener unsichtbaren Geister, deren Gesang sie hören, führen. Der eine Faun hat erfahren, daß die Luftblasen solche Wesen bergen:

The bubbles, which the enchantment of the sun
Sucks from the pale faint water-flowers that pave
The oozy bottom of clear lakes and pools,
Are the pavilion where such dwell and float
Under the green and golden atmosphere
Which noon-tide kindles thro' the woven leaves;
And when these burst, and the thin fiery air,
The which they breathed within those lucent domes,
Ascends to flow like meteors thro' the night,
They ride on them, and rein their headlong speed,
And bow their burning crests, and glide in fire
Under the waters of the earth again.

Sein Gefährte weiß dann noch von anderen:

If such live thus, have others other lives
Under pink blossoms or within the bells
Of meadow flowers, or folded violets deep,
Or on their dying odours, when they die,
Or in the sunlight of the spherèd dew?

[1] Unf. Drama 218, cf. Witch 56. [2] Ode to Naples 2 f.

Diese Verse zeigen uns, mit welcher Leichtigkeit und Anmut unseres Dichters allbelebende Phantasie, durch die liebevolle Betrachtung der geheimsten Vorgänge in der Natur angeregt, Mythen schafft. Es ist, als vereinigten sich in seinem Geiste die Bilder der im Wasser entstehenden Luftblasen, des grünlichen Wasserdunstes, der Irrlichter und des feurigen Fluges der Meteore unter das Wasser und als würde plötzlich dieser Mythus als Erklärung für alle diese Erscheinungen ihm eingegeben.

Die Geister, die vor Demogorgons Höhle die beiden Schwestern durch ihren Gesang anlocken (*Pr. U.* II, 3, 50 ff.), werden auch näher beschrieben. Vorerst sind nur dünne Formen im Nebel zu unterscheiden. Dann werden die einzelnen Gestalten deutlicher:

> A countenance with beckoning smiles: there burns
> An azure fire within its golden locks!

Der in den purpurn schimmernden Blumenkelchen schäumende Tau ist das Getränk von Geistern[1]; in einem anderen Bilde[2] fassen *fairies* den Wein der mondentfalteten Heckenrose in den Kelchen der Hyacinthe.

Diese Geisterwelt ist es, welche dem Menschen einen Ort lieb macht. So klagt der Dichter in den schwermütigen Stanzen vom April 1814 bei dem Abschied von seinen Freundinnen in Bracknell und der Rückkehr zu seinem ihm lieblos scheinenden Heime:

> yet, till the phantoms flee
> Which that house and heath, and garden made dear to thee erewhile,
> Thy remembrance and repentance and deep musings are not free
> From the music of two voices, and the light of one sweet smile.

Zur Grabesstätte des Adonais führt der *Spirit of the Spot.*[3] Auch die Geister von Verstorbenen läßt der Dichter an einem bestimmten Orte als Genien weilen. Sie haben etwas so Anziehendes für ihn, daß er seinem Söhnchen ins Grab nachruft:[4]

> Let me think thy spirit feeds,
> With its life intense and mild,
> The love of living leaves and weeds,
> Among these tombs and ruins wild —

[1] Pr. U. III, 3, 142. [2] Fragm. Wine of Eglantine.
[3] Adonais 49. [4] To William Shelley 2 ff.

und daß er wünscht, er und Emilia möchten nach ihrem Tode die lebende Seele ihres elysischen Eilandes werden (*Epips.* 538):

Let us become the overhanging day,
The living soul of this Elysian isle.

Wasser.

Shelley entlehnt wieder manche Züge der antiken Mythologie. In ihrer Weise stellt er so die Meergottheiten dar.

Ocean erscheint als die Verkörperung des Meeres zu jeder Zeit. Der Dichter nennt ihn fürchterlich[1] und verräterisch.[2] Das Bild von *Oceans* unruhigem Schlummer ist bezeichnend für das erregte Meer.[3] Im *Prometheus* tritt Ocean in einer schönen idyllischen Szene (III, 2) auf. Ganz eigenartig erklärt Shelley hier das Getöse des Meeres, das auf einmal vernehmbar wird. Der Meergott bedeutet dem Apollo (III, 2, 44):

It is the unpastured sea hungering for calm.

Er stillt den Hunger des Ungeheuers aus smaragdgrünen Urnen, die neben seinem Throne bereit stehen.

Beim Anblick der Lagunenstadt, *'Ocean's nursling'*, wie sie genannt wird, treten dem Dichter die alten Gottheiten vor Augen. Er sieht in ihr Amphitrites Halle, welche ihr alter Vater mit blauschillernden Wogen auslegt.[4] Endlich ruft er ihr zu:

Sun-girt City, thou hast been
Ocean's child, and then his queen.[5]

Der Gott des Mittelmeeres, in Baias Bucht eingewiegt von seinen krystallklaren Wellen, sieht im Traume alte Paläste und Türme, bis ihn der Westwind erweckt.[6]

Dann zeigt uns der Dichter die Lauben, wo die Mächte des Meeres auf ihren perlengeschmückten Thronen sitzen.[7] Den blauschillernden Proteus und seine feuchten Nymphen läßt er von ihren gläsernen Thronsitzen aus den Schatten der Schiffe beobachten.[8]

In der eben erwähnten idyllischen Szene des *Prometheus*

---

[1] Q. M. I, 224. [2] Epips. 413; cf. Letter to Maria Gisborne 38 ff.
[3] Adonais 14. [4] Euganean Hills 96 ff. [5] ib. 115 f.
[6] Ode to the West Wind III. [7] Arethusa IV. [8] Pr. U. III, 2, 23 ff.

zeigt Ocean dem Apollo die Schar der Nereiden, die Asia entgegenziehen (III, 2, 44):

> Behold the Nereids under the green sea,
> Their wavering limbs borne on the windlike stream,
> Their white arms lifted o'er their streaming hair
> With garlands pied and starry sea-flower crowns,
> Hastening to grace their mighty sister's joy.

Die Oceaniden in eben diesem Drama haben Macht über die Nebel, die sich auf ihr Geheiß verdichten und ihre Schneeflocken senden.[1] Dieser naturmythische Zug zeigt wieder, wie des Dichters Phantasie entlehnte Mythen ausführt: die vom Meer aufsteigenden Dünste sind den Seegottheiten untertan.

Dann erscheinen die Oceaniden mit meergrünen Schwingen.[2] Diese neue Zutat mögen wir uns dadurch erklären, daß der Dichter in den vom Meere aufsteigenden Wolken die wandernden Meernymphen erblickt. Sieht er doch vor den überhängenden Felsen von Les Échelles den Wagen der Meernymphen die Höhen erklimmen,[3] wobei er ohne Zweifel die ziehenden Wolken im Auge hat.

Ein anderes originelles Bild finden wir dann in '*The Witch of Atlas*' (10), wo all die Nymphen auftreten, darunter:

> — every shepherdess of Ocean's flocks,
> Who drives her white waves over the green sea.[4]

An einer Stelle[5] spricht der Dichter auch von den Genien der Wogen.

Dann zeigt sich eine gewisse Anlehnung an die antiken Flußgottheiten.

Ovids Erzählung von der Flußnymphe Arethusa (*Metamorphoseon*, Liber V, 572—641) hat der Dichter ganz frei behandelt. Er sieht in den Wellen, deren jähen, sich überstürzenden Lauf der lebhafte, immer wieder frisch anhebende Rhythmus prächtig

[1] II, 1, 58 ff. [2] I, 222; II, 1, 25 ff.

[3] Shelley's Prose Works, ed. by Shepherd II, S. 217. — Siehe Ackermann, Studien . . Engl. St. XVI, 22 Anm. Vgl. Fragment of a Song (1817):

> O that a chariot of cloud were mine!
> Of cloud which the wild tempest weaves in air.

[4] Ebenso Arethusa I, 6. [5] Alastor 330.

wiedergibt, selbst die Gestalten der Nymphe und des Flußgottes (I, 7 und II, 13):

She leapt down the rocks,
With her rainbow locks
Streaming among the streams —

The beard and the hair
Of the River-god were
Seen through the torrent's sweep.

Dann läßt Shelley Arethusa die Hilfe Oceans anrufen, während bei Ovid (Artemis) Dictynna die Nymphe mit einer Wolke umhüllt, um sie vor ihrem Verfolger zu verbergen.

Das geheimnisvolle Bild, das der Wasserfall verschleiert, ist wohl das der Nymphe.[1] Ebenso ist Arno als Flußgott gedacht: Serchio sendet ihm seine Gewässer, um ihm Tribut in Getreide und Wein zu bringen.[2]

Im übrigen aber zeugen die Bilder unseres Dichters von einer ursprünglicheren Anschauung, als sie uns in der antiken Mythologie entgegentritt, indem er die Wogen und Wellen selbst als belebte Wesen darstellt.

Bei Sonnenglanz sieht er ihr Lächeln[3] und bei Sternenlicht sieht er sie über den gelben Sand mit silbernen Füßen fliehen.[4]

Ihr unstetes Spiel läßt sie ihm als verfolgt und müde erscheinen.[5] Die Bäche sehnen sich bei Sturm nach der erquickenden Stille im See.[6] Die Woge des Meeres springt einem müden Arbeitsmann gleich ans Ufer, um den Küssen der Blumen zu begegnen.[7]

Wenn die lauten Winde rufen, da fahren die Wellen empor.[8] In einem eigenartigen Bilde heulen sie den sie peitschenden Winden entgegen.[9] Der Fluch des Titanen läßt sie erzittern, und schaudernd kriechen sie durch Indien.[10]

---

[1] Montblanc II, 26 f. [2] The Boat on the Serchio 112 ff.

[3] L. & C. IX, 2.

[4] Vgl. Homers Attribut für Thetis '*ἀργυρόπεζα*', Il. 18. 127, 146 und Miltons '*silver-footed*', Comus 877 (Osgood, Classical Mythology of Milton, 77).

[5] L. & C. VIII, 11. [6] L. & C. V, 16; XII, 40.

[7] Q. M. VIII, 104 ff. (Dæmon of the World II, 109 ff.); cf. Epips. 546 ff. [8] Mask of Anarchy 31. [9] Pr. U. I, 62 ff.

[10] Pr. U. I, 109 ff.

An ruhigen, tiefen Stellen erscheinen dem Dichter die Wellen schlafend und träumend;[1] dabei halten sie sich liebend umschlungen, wie wir an einer Stelle lesen.[2]

Ihr Rauschen wird als Geflüster und Gespräch erklärt.[3] Dann begegnen wir singenden Wellen, die an dem allgemeinen Jubel der befreiten Menschheit und Natur teilnehmen.[4]

Wind.

Die meisten naturmythischen Bilder gebraucht Shelley gerade zur Beschreibung der wesenlosen Winde, die seine Phantasie zu originellen Vorstellungen anregen.

Wir finden nirgends eine Andeutung der antiken Windgottheiten. Dagegen führt der Dichter nach seiner Art öfters die Genien und Geister der Winde ein. In *Alastor* ist der Geist des Windes in ein paar prächtigen Zügen gezeichnet (260):

> With lightning eyes, and eager breath, and feet
> Disturbing not the drifted snow.

Der blinde *pilot-spirit* des Sturmwindes[5] deutet wohl das Unstete und Unsichere der Windrichtung an. Dann begegnen wir noch dem Geiste des Windes, dessen leichter Tritt den Schlummer vertieft.[6] — Im übrigen aber sieht Shelley wieder als echter Naturdichter von diesen Abstraktionen ab.

Er stellt die Winde mit Schwingen dar — ein in dem Alten Testamente und in der antiken Mythologie bekanntes Bild.[7] Dann finden sich unbestimmte Andeutungen ihrer Füße.[8]

Das Rauschen der Winde deutet unser Dichter als ihr Geflüster,[9] ihr Seufzen[10] oder auch als ihren Gesang,[11] wie er es überhaupt gerne als Musik umschreibt. Gleich am Anfange seines Erstlingswerkes begegnen wir dem eigentümlichen Bilde (I, 52):

[1] L. & C. V, 53; An Ode, Canc. Stanza; Evening, Ponte a Mare I; To Jane — The Recoll. 13. [2] Love's Philosophy.
[3] L. & C. XII, 19; Pr. U. I, 78 ff. (Voice: from the Springs); To Jane — The Recoll. 13.
[4] L. & C. XII, 20; Pr. U. IV, 42 ff.
[5] The Woodman and the Nightingale 62. [6] Witch 60.
[7] Siehe Sweet, 307 und Preller, I, 316 (Boreas).
[8] L. & C. XII, 33: *'viewless feet'*; Eug. Hills 12: *'lightning feet'*.
[9] Eug. Hills 363. [10] Q. M. I, 50; IV, 1; VIII, 23; Adonais 14.
[11] Q. M. IX, 104; L. & C. VI, 32; Fragment 1821 (Forman V, 106).

— that strange lyre whose strings
The genii of the breezes sweep.

Unter dieser Leier sind die Bäume zu verstehen, durch welche die Winde streichen, wie wir aus der entsprechenden Stelle in *The Dæmon of the World* (I, 54) und vielen ähnlichen Bildern ersehen.[1] In ähnlicher Weise entlocken die Finger des Windes den Epheuranken wilde und liebliche Musik.[2] Der blinde Pilotengeist des Windes spielt ebenfalls die Laute[3], und der verliebte Wind versteht, sie geschickt zu schlagen.[4] Die Liebe der Winde für Musik läßt sie süße Töne weitertragen.[5] Sie bleiben stumm in der Luft schweben, um Emilias wunderbarer Stimme zu lauschen.[6] Dieses Bild erscheint ausdrucksvoll zur Bezeichnung der stillen Luft, in der nur ein Laut vernehmbar ist.

Bezeichnend für Shelleys ursprüngliche Phantasie ist das Bild von dem Neste der Winde, das ihn auf gleicher Stufe mit den Naturdichtern der ältesten Zeiten erscheinen läßt, wie Sweet hervorhebt.[7] Ein gleiches Sicheinleben in die Natur läßt den Dichter von den müden Winden sprechen (*The World's Wanderers* III):

Weary wind, who wanderest
Like the world's rejected guest
Hast thou still some secret nest
In the tree or billow?

Neben diesen allgemeinen naturmythischen Zügen gibt uns Shelley eine Fülle treffender Details, die das Wirken dieser luftigen Wesen wiedergeben.

Mit markigen Strichen zeichnet er die rauhen Winde. Tempest

[1] L. & C. III, 28; Pr. U. II, 1, 156; Sens. Plant III, 16; Montblanc II, 19 ff. — Vgl. die Übersetzungen From the Greek of Moschus 8 f. (Forman I, 176) und Matilda Gathering Flowers 18 ff.

[2] L. & C. VI. 28; cf. IX, 127.

[3] The Woodman and the Nightingale 59 ff. [4] Pr. U. III, 3, 36 f.

[5] Orpheus 38 ff.; vgl. damit L. & C. VI, 23:
'— the choicest winds of Heaven, which are enchanted
To music, by the wand of Solitude,
That wizard wild . . .'

[6] Epips. 330 ff. — Cf. Pr. U. I, 66.

[7] Sweet (300) weist auf eine Parallele in Wordsworth:
'And the wild storm hath somewhere found a nest'.
Siehe To Jane — The Recoll.; The World's Wanderers III.

und Storm erscheinen als ihre Gewalthaber; daneben hören wir von dem rauhen Könige der Winde.[1]

Mit düsteren Farben ist in dem Erstlingswerke Tempests Nahen gemalt (Q. *M.* IV, 29):

> Tempest unfolds its pinion o'er the gloom
> That shrouds the boiling surge; the pityless fiend
> With all his winds and lightnings, tracks his prey.

Es ist interessant, damit die prächtige Schilderung des gereiften Dichters (*Ode to the West Wind* II) zu vergleichen:

> there are spread
> On the blue surface of thine airy surge,
> Like the bright hair uplifted from the head
>
> Of some fierce Mænad, even from the dim verge
> Of the horizon to the zenith's height
> The locks of the approaching storm.

Einmal ist Tempests Heim an den Nil verlegt (*Sonnet to the Nile* 6):

> Girt there with blasts and meteors Tempest dwells
> By Nile's aërial urn, with rapid spells
> Urging those waters to their mighty end.

Dann erscheinen die am Horizont aufgetürmten Wolkenmassen als der Palast des Sturmes.[2] In den ziehenden Wolkentürmen sieht der Dichter die Bastionen des Sturmes.[3]

Die wilden Winde, der Gefahr grimmige Spielgefährten, wie sie einmal genannt sind,[4] hausen in tiefen Abgründen und eisigen Höhlen.[5] Der Kampf ist ihr Lebenselement; wir sehen ihren nächtlichen Streit um die Herrschaft.[6] Sie ziehen einher unter Kriegsgeschrei[7] und Drommetenschall[8]; donnerumgürtet[9] nennt sie der Dichter; an anderer Stelle läßt er sie Donnerpsalmen singen.[10] Das Schweigen, zu dem sie der Fluch des Titanen zwingt, bedeutet für sie Höllenqual.[11]

[1] Orpheus 39 f. [2] A Vision of the Sea 107 ff.
[3] Witch 48; cf. Ode to Liberty V.
[4] Alastor 608; vgl. Vorrede zu L. & C. (Forman II, 9): 'Danger, which sports upon the brink of precipices, has been my playmate'.
[5] Pr. U. I, 41; I, 104. Cf. Passage of the Apennines: Apennine (den wir uns wohl als Berggott vorzustellen haben) zieht mit dem Sturm einher. [6] Prince Athanase I, 70 ff. [7] Hellas 77; 291.
[8] Liberty I. [9] Ode to Liberty V. [10] Epips. 465.
[11] Pr. U. I, 66 ff.; I, 106.

Was ihnen in den Weg kommt, machen sie zu nichte. Der hungrige Sturmwind verschlingt das blütengeschmückte Laub des Waldes.[1] Die Wellen des Meeres rufen die Winde zum Kampf[2] und peitschen sie mit ihrer Geißel.[3]

Die Wolken aber vor allen erscheinen als ihre verhaßten Feinde. Sie töten die armen Geschöpfe[4], und auf dem Boden des vom Sonnenuntergange erleuchteten Meeres sehen wir die Besiegten übereinander hingestreckt.[5] In wunderbarer Farbenpracht schildert der zweite Geist im ersten Akte des Prometheus (708 ff.) den Triumphzug des Sturmwindes:

A rainbow's arch stood on the sea,
Which rocked beneath, immovably;
And the triumphant storm did flee,
Like a conqueror, swift and proud,
Between, with many a captive cloud,
A shapeless, dark and rapid crowd,
Each by lightning riven in half:
I heard the thunder hoarsely laugh.

Daneben ist auch von den Winden als den wilden Schäfern der Wolken die Rede.[6]

In meisterhaft zarten Tönen malt Shelley dann die sanften Winde. Ein schönes Bild führt des Westwindes liebliche Schwester ein (*Ode to the West Wind* I):

until
Thine azure sister of the spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)
With living hues and odours plain and hill.

Der Morgenwind kommt lachend einher, gesättigt mit Tau und Sonnenaufgang.[7]

Mit allem, was diese munteren Gesellen antreffen, treiben sie ihr neckisches Spiel, so mit den hellen Blättern, welche die Kinder des Herbstwindes in ausgelassener Lust an einsamem Orte häufen,[8] und mit den Haaren der Menschen.[9] Sie wecken die schlum-

[1] L. & C. VI, 46. [2] An Ode (Okt. 1819), Canc. Stanza; Sophia 4.
[3] Witch 50; Pr. U. I, 62 ff. (s. S. 17). [4] Hellas 292.
[5] Pr. U. IV, 214 ff. [6] Orpheus 86 ff.; Pr. U. II, 1, 145 ff.
[7] The Boat on the Serchio 90 f. [8] Alastor 583 f.
[9] L. & C. III, 30; VII, 39; Epips. 106.

mernden Wellen[1] und weben die Wolken in den stillen Himmel.[2] Der goldene Morgennebel flieht vor ihren Küssen.[3] Aus den Silberdünsten der Dämmerung weben sie sonderbare Gestalten, die Sinne der Menschen zu berücken.[4] — Wie glücklich sind diese Bilder gewählt im Gegensatz zu jenen, welche die Stimmung des Sturmes wiedergeben!

Das Kosen der sanften Winde mit den Blumen ist in der lieblichsten Weise geschildert. Sie bringen ihnen den silbernen Tau[5] und gerne verweilen sie, um sich an ihrem Dufte zu laben.[6] Ihre Flügel mit süßer Beute beladen, fliegen sie davon.[7] Ein solches Bild erinnert uns unwillkürlich an Goethes Lied vom Heideröschen (*To o Skylark* 51):

Like a rose embowered
In its own green leaves,
By warm winds deflowered,
Till the secret it gives
Makes faint with too much sweet these heavy-wingèd thieves.

In ein paar anderen, ganz kurzen Bildern finden wir eine rührende Liebesgeschichte angedeutet, so das traute Beisammensein:

And the violet tells her tale
To the odour-scented gale[8] —

und dann das traurige Ende:

And the violet lay dead while the odour flew
On the wings of the wind o'er the waters blue.[9]

Alle diese Bilderpracht erreicht ihren Höhepunkt in der *Ode to the West Wind.* Der Dichter beugt sich vor dem mächtigen Geiste, der auf seinem zerstörenden und erhaltenden Zuge durch die Welt Blätter, Wolken und Wellen beherrscht. Er erkennt in ihm ein gleichgeartetes, sein Ideal verwirklichendes Wesen und er fleht ihn an, ihn von seinem Schmerze zu erlösen und ihn mit seiner Kraft zu durchdringen. Dann würde die Menschheit von der Gewalt seines Verses und seines Gedankens erweckt werden:

Make me thy lyre, even as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies

[1] Q. M. VIII, 23. [2] L. & C. IX, 12; ähnlich Fragment of a Song (1817).
[3] L. & C. V, 43. [4] L. & C. V, 44; cf. Triumph of Life 378 ff.
[5] Sens. Plant I, 2. [6] L. & C. VI, 28; VII, 40. [7] Pr. U. II, 1, 37.
[8] Fragment of an Invitation. [9] Music III.

Will take from both a deep, autumnal tone,
Sweet though in sadness. Be thou, spirit fierce,
My spirit! Be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe
Like wither'd leaves to quicken a new birth!

Wolke.

Die Wolken macht der Dichter, von ihrer natürlichen Entstehung ausgehend, zu den Töchtern der Sonne und des Meeres[1] oder zu den Töchtern der Erde und des Wassers und den Pfleglingen des Himmels,[2] was eine leichte Erweiterung desselben Mythus ist.

Er stellt sie als geheimnisvolle Wesen dar, die auf ihren ausgebreiteten Schwingen durch das Himmelsgewölbe schweben.[3] Prachtvoll ist einmal das Bild ausgeführt (*Ros. & H.* 1041):

As a frail cloud wandering o'er the moon
Beneath its light invisible
Is seen when it folds its grey wings again
To alight on midnight's dusky plain —.

Dieses Attribut der Schwingen läßt uns verstehen, warum die Wolken *'angels of rain and lightning'* genannt werden.[4]

Zur Bezeichnung des wolkenlosen Himmels finden wir das eigenartige Bild:

The clouds were gone to play.[5]

Wir haben dann ein eigenes Gedicht, in dem Shelley alle seine mythischen Ideen herrlich zusammenfaßt, *'The Cloud'*. Die Wolke, die als eine Naturgottheit erscheint, schildert selber ihr wechselvolles Dasein: Die Blumen und Pflanzen erfreuen sich ihres Schutzes, sie spendet ihnen Schatten, Wasser und Tau.

Sie schwingt aber auch die Geißel des Hagels, mit dem sie die grünen Ebenen weiß überzieht, oder den sie in Regen auflöst. Dann lacht sie, wenn sie unter Donner vorüberzieht. Die Schneedecke, die sie auf den Bergen ausbreitet, ist ihr weißes Kissen, wenn sie in den Armen des Sturmwindes schläft. Hier ist dem

---

[1] L. & C. II, 5; IX, 35. [2] The Cloud 73 f.
[3] L. & C. IV, 31; Pr. U. I, 764; IV, 67; The Cloud 4; Hellas 648.
[4] Ode to the West Wind II. [5] To Jane — The Recoll. 14.

Winde, sonst dem grimmen Feinde der Wolke, also eine neue Rolle zugeteilt — die des Liebhabers und Vasallen

(v. 62: '*When the whirlwinds my banner unfurl* —').

Lightning, der Pilote der Wolke, sitzt auf den Zinnen ihres luftigen Palastes und führt sie durch die Welt, angelockt von der Liebe der Geister, die in den Tiefen der purpurnen See wohnen — eine sinnige Umschreibung des natürlichen Gesetzes, nach welchem der Blitz vom Wasser angezogen wird.[1]

Unten in einer Höhle läßt der gefesselte Donner von Zeit zu Zeit sein Heulen hören.

Die Wolke sonnt sich am blauen Himmel, während *Lightning* sich in Regen auflöst — um zu seinem geliebten Geist zu gelangen, müssen wir annehmen.[2]

An allen Ereignissen, die am Himmelsgewölbe sich vollziehen, nimmt sie Anteil, oft ihre verschönernde Macht leihend. Abends ruht sie in ihrem luftigen Neste.[3]

Dann wieder zeigt sie eine mutwillige Elfennatur; sie hat ihre Freude daran, die furchtsamen Sternlein zu erschrecken, die davon eilen, wenn sie eine Öffnung in ihrem weichen Boden gemacht hat (53):

> And I laugh to see them whirl and flee,
> Like a swarm of golden bees,
> When I widen the rent in my wind-built tent,
> Till the calm rivers, lakes, and seas,
> Like strips of the sky fallen through me on high,
> Are each paved with the moon and these.

Andererseits aber weiß sie wohl, ihre Würde als Herrscherin aufrecht zu erhalten. Sie schildert ihren Siegeszug über die Mächte der Lüfte:

> The triumphal arch through which I march
> With hurricane, fire, and snow,

---

[1] Vergleiche die Fahrt der Geister unter das Wasser (Pr. U. II, 2, 81 f. — Siehe S. 13 f.).

[2] *Lightning* haben wir uns hier nicht als Verkörperung des Blitzstrahles, sondern viel eher des Gewitterdunstes vorzustellen. Vgl. Montblanc V, 136:

> Its home
> The voiceless lightning in these solitudes
> Keeps innocently, and like vapour broods
> Over the snow.

[3] Cf. L. & C. VII, 15.

When the powers of the air are chained to my chair,
Is the million-coloured bow.

Sie scheint darnach vom Himmel verschwunden zu sein, aber bald kommt sie wieder aus den Regenhöhlen hervor und beginnt von neuem ihr Spiel.

Das Bild von den Regenhöhlen erinnert an die Naturdichtung der Veden, wo der Heldengott Indra nach Besiegung der Dämonen der Trockenheit die als Kühe versinnlichten Wolken aus den Höhlen, in denen sie eingeschlossen waren, hervortreibt (Sweet). Überhaupt dürfte sich nirgends eine so kühne und erhabene Personifikation der Wolke finden als eben in der indischen Poesie, in Kalidasas *'Mighaduta'* (‚Wolkenbote'). Manche Stellen in den beiden Dichtungen enthalten merkwürdige Anklänge. So gebraucht der indische Dichter auch das Bild von der müden Wolke (deutsche Übersetzung von C. Schütz, Str. 13 und 17) und von der Wolke, welche die *çarabhas* mit dem Lachen eines prasselnden Hagelwetters überschüttet (Str. 55). Den Blitz führt Kalidasa als die Gattin des Wolkenboten ein (Str. 39 und 112).

Das Gedicht läßt Shelleys hervorragende mythische Gestaltungskraft so recht erkennen. Es zeigt mit voller Bestimmtheit alle natürlichen Eigenschaften der Wolke.[1] Ihre Unruhe und Veränderlichkeit sind dabei durch das frische, leicht dahinfließende Versmaß schön zum Ausdruck gebracht. Endlich finden wir so viele originelle Details, daß selbst der moderne Leser den eigentlichen Gegenstand vergißt und eine wirkliche mythische Gestalt vor sich sieht.

Sonne.

Ganz nach Art der ältesten Naturdichter spricht Shelley von den im Osten gelegenen Höhlen der Sonne[2] und von ihrem Lager, das sie regelmäßig wechselt.[3]

Ebenso eigenartig, im Munde der Wolke äußerst wirkungsvoll, ist das Bild vom Sonnenaufgang (*The Cloud* 31):

---

[1] St. Brooke: 'Strip off the imaginative clothing from the Cloud, and science will support every word of it.' (Sweet 292.)

[2] Ros. & H. 541; cf. A Vision of the Sea 101 'the gate of the eastern sun'. [3] Pr. U. II, 4, 88 f.

The sanguine sunrise, with his meteor eyes,
And his burning plumes outspread,
Leaps on the back of my sailing rack,
When the morning star shines dead.

Dann erscheint *Sun* personifiziert als der tyrannische Herrscher der unruhigen Republik der Planeten[1] oder als junger, feuriger Held (*The Triumph of Life* 1):

Swift as a spirit hastening to his task
Of glory and of good, the Sun sprang forth
Rejoicing in his splendour, and the mask

Of darkness fell from the awakened Earth.[2]

Im Gegensatz zur Mutter Erde ist *Sun* als der Vater aller lebenden Dinge dargestellt (*ib.* 16):

all things that in them wear
The form and character of mortal mould,
Rise as the Sun their father rose, to bear

Their portion of the toil, which he of old
Took as his own, and then imposed on them.

So finden wir auch das Bild von der aus ihrer Urne goldenen Feuers Leben spendenden Sonne.[3]

Dann sehen wir den Geist, der die Sonne lenkt, auf seinem Flammenthrone sitzend.[4]

Der *Hymn of Apollo* endlich atmet ganz und gar den Geist der klassischen Mythologie wieder. Sweet (298) nennt das Gedicht '*the most perfect reproduction of the spirit of Greek mythology that we have in modern literature*'.

Der Sonnengott schildert seinen täglichen Lauf. In der Beschreibung seines Erwachens tritt uns der geheime Zauber entgegen, der die Natur vor Tagesanbruch beherrscht (I):

The sleepless Hours who watch me as I lie,
Curtained with star-inwoven tapestries,[5]
From the broad moonlight of the sky,
Fanning the busy dreams from my dim eyes, —
Waken me when their Mother, the grey Dawn,
Tells them that dreams and that the moon is gone.

[1] Pr. U. IV, 397 ff. [2] Vgl. Fragment of an Unf. Drama 58.
[3] Epips. 375 f. [4] Ginevra 217 f.
[5] Cf. Q. M. II, 24:

the feathery curtains
Stretching o'er the sun's bright couch.

Nachdem er sich von seinem Lager erhoben, erklimmt er das blaue Himmelsgewölbe, wobei er sein Kleid auf dem Schaume des Meeres zurückläßt. Wir haben hier wohl an den Wolkendunst, aus dem die Sonne emporsteigt, zu denken.

Seine Macht durchdringt alles, und wehe den Feinden des Lichtes (III):

> The sunbeams are my shafts, with which I kill
> Deceit, that loves the night and fears the day.

Von ihm erhalten die Wolken, die Regenbogen und die Blumen ihre Farben, und von ihm borgen alle Lichter am Himmel und auf der Erde ihren Glanz.

Die Pracht der untergehenden Sonne deutet uns Shelley als das Lächeln, mit dem der scheidende Apollo die Wolken grüßt (V):

> I stand at noon upon the peak of Heaven,
> Then with unwilling steps I wander down
> Into the clouds of the Atlantic even;
> For grief that I depart they weep and frown:
> What look is more delightful than the smile
> With which I soothe them from the western isle?[1]

Mond.

Noch mehr scheint Shelleys Phantasie durch den vielgestaltigen Mond angeregt worden zu sein. Wieder wird der moderne Leser von einem Bilde überrascht, das von derselben ursprünglichen Anschauung, wie jenes vom Sonnenaufgang in *'The Cloud'*, zeugt (*Lines Written in the Bay of Lerici* 2):

> When the moon had ceased to climb
> The azure path of Heaven's steep,
> And like an albatross asleep,
> Balanced on her wings of light,
> Hovered in the purple night,
> Ere she sought her ocean nest
> In the chambers of the West.

Die verschiedenen mythischen Personifikationen zeichnen sich durch ihre reiche Mannigfaltigkeit aus.

Der hell leuchtende Mond erscheint als eine schöne Maid. Am Saume des Meeres breitet sie die Locken ihres glänzenden

[1] Cf. Alastor 6: — *'sunset and its gorgeous ministers'*. Unter den letzteren haben wir wohl auch die Wolken zu verstehen.

grauen Haares aus.[1] Das Auftreten ihrer unsichtbaren Füße auf dem Wolkenboden können nur die Engel hören.[2] Nach ihrem Rundgang[3] kehrt sie in ihre Kammer zurück.[4]

Dann sehen wir vor uns die stolze, keusche jungfräuliche Königin der lieblichen Himmelsinseln, die mit ihrem Lächeln alles verklärt.[5] Diese Gestalt ist eine Nachbildung der Diana, die in der antiken Mythologie auch als Mondgöttin dargestellt wird.[6] Die Mondkönigin durchzieht ihr Reich in einem Wagen[7] oder sie segelt in einer Barke, von ihrem unsichtbaren Piloten gelenkt, auf dessen Scheitel ein weißer Stern scheint.[8]

Diesen glanzvollen Bildern stehen andere gegenüber, die ebenso wirkungsvoll die Stimmung des im dichten Gewölke verlorenen Mondlichtes wiedergeben. Der rotleuchtende Mond hält inne, bevor er den Sturm weckt.[9] Ein um die Mondsichel hängender Wolkenstreifen oder der nur in dunklem Umriß sichtbare übrige Teil des Mondes ist es wohl, der den Dichter den Geist der toten Mutter des jungen Mondes sehen läßt (*Triumph of Life* 79):

> Like the young moon
> When on the sunlit limits of the night
> Her white shell trembles amid crimson air,
> And whilst the sleeping tempest gathers might
> Doth, as the herald of its coming, bear
> The ghost of its dead mother, whose dim form
> Bends in dark æther from her infant's chair.[10]

Der abnehmende Mond tritt in der Gestalt einer bleichen Matrone auf,[11] die müde ihren Weg dahinzieht,[12] des Dichters Mitleid erregend (*To the Moon* 1820 — I):

> Art thou pale for weariness
> Of climbing heaven and gazing on the earth,
> Wandering companionless

---

[1] Fragm. of a Song (1817) 3 f.; cf. Fragm. To the Moon:
Bright wanderer, fair coquette of heaven.

[2] The Cloud 45 ff. [3] Orpheus 95 ff.

[4] Letter to Maria Gisborne 258. [5] Epips. 281 f.; L. & C. IV, 31.

[6] Siehe Roscher, Lex. der griech. und röm. Myth. 1002 f.

[7] Witch 51. [8] Pr. U. III, 2, 26 ff.; IV, 206 ff. [9] L. & C. VII, 22.

[10] Beachte *'her white shell'* gegenüber *,herald of its coming'* und und *'its dead mother'*. Wir sehen hier den Entstehungsprozeß des Mythus.

[11] The Waning Moon (1820); Witch 51. [12] Witch 47.

Among the stars that have a different birth, —
And ever changing, like a joyless eye
That finds no object worth its constancy?

Ebenso in *The World's Wanderers* III:

Tell me, moon, thou pale and grey
Pilgrim of heaven's homeless way,
In what depth of night or day
Seekest thou repose now?

Während des Interlunariums weilt *Moon* einsam träumend in ihrer Höhle unter dem Meere, um ihr Silberhorn zu schärfen,[1] das sie bei ihrem Wiedererscheinen mit dem Feuer des Sonnenunterganges nährt.[2]

In einem neuen Charakter erscheint *Moon* als die Mutter der Monate. Sie wird zu einer geheimnisvollen, von allen Zeiten her wirkenden Gottheit. Ihre Macht über die Wogen des Meeres, welche ihrem Rufe eilig gehorchen, läßt sie noch gewaltiger erscheinen.[3] Sie gleicht in dieser originellen Auffassung sehr der erhabenen *Earth.*

Endlich müssen wir der neuen mythischen Schöpfung im vierten Akte des *Prometheus Unbound* gedenken. Wir finden hier den weiblichen Mondgeist, die geliebte Schwester des Erdgeistes, vor. Als eine erste Andeutung dieser Gestalt erkennen wir den oben erwähnten Piloten der Mondbarke. Der Geist ist in einer der wunderbarsten Stellen des Dramas (IV, 206—235) beschrieben: Dem Boote des Mondes gleicht ihr Wagen, dessen Räder aus festen Wolken gebildet sind und durch eine innere Kraft getrieben werden. Unter einem anmutig dunklen Baldachin, welcher die Hügel und Wälder als wie in eines Zauberers Glas gesehen erscheinen läßt, sitzt der Geist (219):

a wingèd infant, white
Its countenance, like the whiteness of bright snow,
Its plumes are as feathers of sunny frost,
Its limbs gleam white, through the wind-flowing folds
Of its white robe, woof of ætherial pearl.

---

[1] L. & C. IV, 31; With a Guitar 23 ff.; Pr. U. II, 4, 90 f.; IV, 206 ff.
Cf. Samson Agonistes: Silent as the moon
Hid in her vacant interlunar cave.

[2] Hellas 1031 ff.

[3] L. & C. IV, 1; VII, 13; Witch 4; Pr. U. II, 3, 45 f.; IV, 207.

Its hair is white, the brightness of white light
Scattered in strings; yet its two eyes are heavens
Of liquid darkness, which the Deity
Within seems pouring, as a storm is poured
From jaggèd clouds, out of their arrowy lashes,
Tempering the cold and radiant air around,
With fire that is not brightness; in its hand
It sways a quivering moon-beam, from whose point
A guiding power directs the chariot's prow
Over its wheelèd clouds, which as they roll
Over the grass, and flowers, and waves, wake sounds,
Śweet as a singing rain of silver dew.

Manche Einzelheiten in der Gestalt des Mondgeistes scheint Shelley direkt aus den Hymnen Homers, die er übersetzte, herübergenommen zu haben. So vergleiche man mit vv. 219 und 221 Homers *Hymn to the Moon* 3 und 6:

Sing the white-wingèd Moon . . .
Where'er she spreads her many-beaming wings —
Εἰς Σελήνην 1:
Μήνην εὐειδῆ ταννσίπτερον ὑμνεῖτε, Μοῦσαι —):

mit vv. 222 f. Homers *Hymn to the Sun* 18—20:

And the light vest with which his limbs are bound,
Of woof ætherial delicately twined,
Glows in the stream of the uplifting wind —
Εἰς Ἥλιον 13:
— — — *καλὸν δὲ περὶ χροΐ λάμπεται ἕσθος*
λεπτουργές, πνοιῇ ἀνέμων —);

mit vv. 224 f. das in Homers *Hymn to the Moon* 25 und in Homers *Hymn to the Sun* 9 dem Mond gegebene Attribut: *'Fair-haired'* (*Εἰς Ἥλιον* 6 und *Εἰς Σελήνην* 18: *εὐπλόκαμος*).

Sterne.

Die Sterne sieht der Dichter „klettern und wandern durch die steile Nacht".[1] Er spricht von der Zeit, wo sie wach sind.[2] Ihre Strahlen deutet er als ihr Haar[3] oder als ihre Flügel.[4] Höchst charakteristisch für diese ursprüngliche Anschauung ist die Anfangsstrophe jenes Gedichtes *'The World's Wanderers'*, das

[1] Pr. U. II, 2, 14 f. [2] Sens. Plant II, 18.
[3] L. & C. VI, 32; Ode to Heaven 15. [4] Epips. 86; 226.

Sweet (301) als das beste Beispiel für Shelleys mythenschaffende Fähigkeit bezeichnet:

> Tell me, thou star, whose wings of light
> Speed thee in thy fiery flight,
> In what cavern of the night
> Will thy pinions close now?[1]

Ebenso könnte das kleine Gedicht am Anfange des vierten Aktes des *Prometheus* nach Stopford Brooke — zitiert von Sweet, 299 — von einem urarischen Dichter empfunden sein:

> The pale stars are gone!
> For the sun, their swift shepherd,
> To their folds them compelling,
> In the depths of the dawn,
> Hastes, in meteor-eclipsing array, and they flee
> Beyond his blue dwelling,
> As fawns flee the leopard.

In ähnlicher Weise vergleicht Shelley die Sterne einem Schwarm goldener Bienen.[2]

Wir begegnen dann Personifikationen einiger Sternbilder, so dem Riesen Orion[3] und den Wagenlenkern des Bären.[4]

Reizende Einzelmotive verwendet unser Dichter zur Darstellung des Morgen- und Abendsternes. Der erstere erscheint als der Vorläufer der Sonne, welcher er winkt, aus den Wogen des Morgenrots hervorzukommen.[5]

In der Meergrundszene im *Prometheus* (III, 2, 37 ff.) wird Apollo, der Sonnengott, an sein Tagewerk durch die kleine silberne Laute des Geistes, der im Morgensterne sitzt, gemahnt.

Der Abendstern erscheint als der Trabant des Mondes, dem er das Licht der untergehenden Sonne zu übermitteln scheint,[6]

---

[1] Sweet fügt hinzu: *'The conception of the stars' rays as wings can hardly be parallelled outside of the Veda, where, as we have seen, the rays of the sun were regarded as the limbs with which it moved through the sky'.* — Dem gegenüber ist auf die S. 30 angezogenen Verse aus Homers Hymn to the Moon (3 und 6) zu verweisen. Cf. Bay of Lerici 2 ff. (S. 27) und The Cloud 31 ff. (S. 26).

[2] The Cloud 53 f. [3] L. & C. III, 32; V, 58. [4] Ros. & H. 1302 ff.

[5] Ode to Liberty XVIII; cf. Fragment: Unrisen Splendour 2.

[6] Eug. Hills 323 ff.

als der Hüter der Tore des Schlafes[1] oder als der sehnsüchtige Liebhaber des entschwundenen Tages.[2] Vor der Nacht entflieht er eilig (*Hellas* 1038):

Hesperus flies from awakening night,
And pants in its beauty and speed with light
Fast flashing, soft, and bright.

Die Bezeichnung des Abendsternes mit dem Namen der Liebesgöttin veranlaßt den Dichter, zwei liebliche Mythen zu ersinnen, die er aus der Überlieferung geschöpft zu haben vorgibt (*Witch* 31—32).

Nach dem einen schuf Vulcan für Venus einen Wagen,[3] der zu schwach, um all das Feuer dieser Sphäre zu tragen, von Apollo gekauft und, zu einem Boote umgeschaffen, der Fee vom Atlas gegeben ward. — Nach dem andern pflanzte der erstgeborne Eros auf dem Sterne seiner Mutter ein aus dem Chaos entwendetes geheimnisvolles Samenkorn und pflegte es, bis es die wundervolle Frucht trug, aus der er jenes Boot höhlte.

In der *Ode to Naples* ist der Abendstern der Sitz des Geistes der intellektuellen Schönheit geworden. Die antike Venus hat sich ganz von selbst in des Dichters Ideal umgewandelt (149):

Great Spirit, deepest Love!
Which rulest and dost move
All things which live and are, within the Italian shore;
Who spreadest heaven around it,
Whose woods, rocks, waves, surround it,
Who sittest in thy star, o'er Ocean's western floor,
Spirit of Beauty! . . .

In Adonais endlich macht Shelley die Sterne zum Reiche der zu früh entrafften Dichter, den Abendstern zum Throne für des Adonais Geist.[4] Ackermann führt diese Stellen auf Lucans *Pharsalia* zurück, und zwar die erste auf Neros Lobpreisung (I, 45 ff.), die zweite auf die Apotheose des Pompeius (IX, 5—14).[5]

Jahreszeiten.

Den Wechsel in der Natur, den die verschiedenen Jahreszeiten hervorbringen, stellt Shelley auch mythisch dar.

[1] A Bridal Song — Third Version — 1. [2] The Zucca VIII.
[3] Cf. L. et C. V, 51, 6. [4] Adonais 46 und 55 bes.
[5] Lucans Ph. in den Dichtungen Shelleys (Prg. Zweibrücken 96), S. 19 f.

Spring tritt als weiblicher Genius auf. Das Aufleben der Natur wird als der Frühlingsgöttin wollüstiges Erbeben, wenn sie ihre ersten Küsse haucht[1], gedeutet. Der falsche Kuckuck heißt sie bei ihrem Einzug willkommen.[2] Ihre Macht läßt selbst aus dem verwesenden Leib Blumen entsprießen.[3] In einem anderen Bilde erscheinen diese als ihre Kindlein, welche sie von ihren Windeln befreit.[4] Aus Gram über des *Adonais* Tod wirft *Spring* ihre frischen Knospen zu Boden.[5] Unter ihren Lieblingen mit den smaragdgrünen Flügeln haben wir wohl die bunten Schmetterlinge und Insekten zu verstehen.[6]

Cythnas Frühlingslied hat wegen seiner Bilderpracht einen ganz eigenen Reiz (*L. & C.* IX, 21 f.):

Behold! Spring sweeps over the world again,
Shedding soft dews from her ætherial wings;
Flowers on the mountains, fruits over the plain,
And music on the waves and woods she flings,
And love on all that lives and calm on lifeless things.

O Spring, of hope, and love, and youth, and gladness
Wind-wingèd emblem! brightest, best and fairest!
Whence comest thou, when with dark Winter's sadness
The tears that fade in sunny smiles thou sharest?
Sister of joy, thou art the child who wearest
Thy mother's dying smile, tender and sweet;
Thy mother Autumn, for whose grave thou bearest
Fresh flowers, and beams like flowers, with gentle feet,
Disturbing not the leaves which are her winding-sheet.

Asia jubelt dem im Sturm einziehenden Frühling entgegen (*Pr. U.* II, 1, 5):

thou hast descended
Cradled in tempests; thou dost wake, O Spring!
O child of many winds!

In einem späteren Gedichte hat auch *Spring* wieder die Gestalt von Shelleys Ideal angenommen. Wie er in der *Ode to Naples* den Venusstern zum Throne des Geistes der Schönheit

[1] Alastor 11 f. [2] Fragm. of an Unf. Drama 71. [3] Adonais 20.
[4] Fragm. of an Unf. Drama 260 f. (cf. L. & C. VI, 28: *'her nurslings'*). — Ähnliche Bilder über May, unter deren Tritten Blumen erwachen (Mask of An. 31), oder deren Tränen zu Blumen werden (Adonais 24).
[5] Adonais 16. [6] Witch 44; Witch Introd. 2.

und Liebe macht, so läßt er hier den Frühling von dem Planeten herniedersteigen (*Ginevra* 198):

> And the spring came down
> From the planet that hovers upon the shore
> Where the sea of sunlight encroaches
> On the limits of wintry night.

Der Sommer ist von Shelley nicht mythisch dargestellt; es tritt ja auch der Wechsel dieser Jahreszeit in der Natur nicht so scharf hervor.

Autumn erscheint in einer uns schon bekannten Stelle[1] in männlicher Gestalt, wie in der römischen Mythologie. Daneben ist die Darstellung des Herbstes als einer der *Ceres* ähnlichen Göttin angedeutet.[2]

Winter ist die zerstörende Macht. Aus seiner skythischen Höhle führt der rauhe Herrscher Schnee, Regen, Frost und Stürme.[3] Sein Einzug ist in drastischer Weise geschildert (*The Sensitive Plant* III, 86):

> – Winter came: the wind was his whip:
> One choppy finger was on his lip:
> He had torn the cataracts from the hills
> And they clanked at his girdle like manacles,
>
> His breath was a chain which without a sound
> The earth, and the air, and the water bound;
> He came, fiercely driven, in his chariot throne,
> By the tenfold blasts of the arctic zone.

Sein Thron ist von Eisfelsen umgeben.[4] Einen hellen, freundlichen Wintertag deutet der Dichter in einem Bilde an (*The Zucca* I):

> — infant Winter laughed upon the land
> All cloudlessly and cold . . .

Eine ähnliche Gestalt ist *Frost*, welcher gemeinsam mit der Sonne auf den Eisfeldern des Montblanc eine weite Totenstadt gegründet hat.[5] Auch hier finden wir eine gelungene Abstufung in der Darstellung des leichten Herbstfrostes (*Eug. Hills* 295):

[1] L. & C. V, 55; s. S. 2. [2] Q. M. VIII, 120; L. & C. IX, 21.
[3] L. & C. IX, 21. [4] Liberty I.
[5] Montblanc (IV,) 102; cf. Sonnet to the Nile 3 ff.

the leaves unsodden
Where the infant frost has trodden
With his morning-wingèd feet,
Whose bright print is gleaming yet.[1]

Im übrigen neigt die Darstellung der Jahreszeiten vielfach zur Allegorie.[2]

Tag und Nacht.

In gleicher Weise ist der Wechsel von Tag und Nacht mythisch behandelt.

Morning ist in manchen Zügen der griechischen *Eos* nachgebildet.[3] Im Meere färbt sie ihre goldenen Locken.[4] Ein schöner Stern schmückt ihre glänzende Krone[5], wenn sie kommt, die Schleier der Nacht zu lösen.[6] Der Tod des *Adonais* unterbricht ihr Tagewerk (14):

Morning sought
Her eastern watch-tower, and her hair unbound,
Wet with the tears which should adorn the ground,
Dimmed the aërial eyes[7] that kindle day.

Häufig kehrt das Bild vom Lächeln des Morgens wieder.[8] Den Blumen küßt *Morning* den Schlaf von den Augen.[9]

Dann tritt uns die Morgendämmerung als ruhige, glanzvolle Erscheinung entgegen.[10] Als Kind bergen sie die Wolken in ihrem Schoß.[11] Kühn, wie ein ungejagtes Reh, steigt die junge, tauige Dämmerung den windstillen Himmel hinan.[12] In einer uns bekannten Stelle erscheint *Dawn* als die Mutter der Stunden.[13]

Der lichte Tag mit den himmelblauen Augen[14] gleicht in vielen Zügen dem Sonnengott. So wird einmal *Day* direkt auf seinem Wagen über den Horizont fahrend dargestellt.[15] Auf der

[1] Cf. Marenghi XXI.
[2] Siehe Q. M. VIII, 120 ff.; To Jane — The Invitation 7 ff.
[3] Q. M. I, 5; I, 25; cf. Epips. 100:
'The crimson pulse of living morning'.
[4] L. & C. V, 51, 6. [5] Q. M. I, 98. [6] L. & C. VI, 54.
[7] Cf. L. & C. XII, 2: *'Its pale eyes'* . . .
[8] Q. M. I, 210 (D. of the W. I, 121); Stanzas (April 1814) 16; L. & C. XII, 3; The Boat on the Serchio 101.
[9] Sens. Plant II, 15. [10] L. & C. XII, 8. [11] D. of the W. I, 140 f.
[12] Fragm. Insecurity (1821). [13] Hymn of Apollo I. [14] Eug. Hills 94.
[15] The Zucca VIII; cf. Milton, Comus 95: *'the gilded car of day'* (Osgood, Classical Mythology of Milton, 12).

Schwelle des Ostens tritt er die Lampen der Nacht aus.[1] Er jagt die Schatten von dem blauen Himmelszelt.[2] Müde wendet er sich zur Ruhe.[3] Der rote Schein des Sonnenunterganges ist in schöner Weise versinnlicht als:

– 'the last glare of Day's red agony'.[4]

In der feurigroten Wolke sieht der Dichter die Nachhut des abziehenden Tages.[5]

Eigenartig ist das Attribut der Schwingen.[6] Endlich erscheint *Day* auch als eine weibliche Gestalt, wie *Morning* und *Eos*.[7] Beide Züge haben wir in einem originellen Bilde vereinigt (*Witch. To Mary* II):

When day shall hide within her twilight pinions
The lucent eyes and the eternal smile.

Die auf die Nacht bezüglichen Bilder sind teilweise düster gehalten. Wir sehen den Geist des unbegrabenen Abends über den orangefarbenen Himmel schreiten.[8] Die Herbstnacht erscheint als die wilde Verfolgerin des goldenen Tages.[9] Die Sterne schüttelt *Night* aus ihrem losen Haar.[10]

In dem 1821 entstandenen Hymnus '*To Night*' faßt Shelley wieder die verschiedenartigsten Bilder in genialer Weise zusammen. *Night* erscheint hier als der Genius des Friedens. Der Dichter fleht zu ihr, hervorzukommen aus der nebligen Höhle im Osten,[11] wo sie während des langen Tages Träume der Freude und der Furcht gewoben (II):

[1] Triumph of L. 389 f. [2] Pr. U. IV, 21 f.
[3] To Night III; cf. Hellas 1035: *'weak day'*; 1045: *'weary noon'*.
[4] Pr. U. III, 2, 7. [5] Hellas 338 f. [6] Adonais 23.
[7] Hellas 228; To Night III. — In ein und demselben Gedichte also erscheint Day sowohl in männlicher, als auch weiblicher Gestalt. Siehe die Anmerkung zu der letzteren Stelle in Formans großer Ausgabe. — Rossetti könnte ebensogut die zweite Strophe ändern und die männliche Form einsetzen. Shelley hat eben keine stereotype Form für seine mythischen Bilder, wie wir sehen.
[8] Marenghi XXVII (Forman IV, 345); cf. Pr. U. I, 46:
'Or starry, dim, and slow, the other (= night) climbs
The leaden-coloured east . . .'
[9] Adonais 23. [10] Mask of Anarchy 31; cf. A Vision of the Sea 67:
'— heaven, when, unbinding its star-braided hair, —'
[11] Cf. Pr. U. IV, 72.

Wrap thy form in a mantle grey,[1]
Star-inwrought![2]
Blind with thine hair the eyes of Day,[3]
Kiss her until she be wearied out,[4]
Then wander o'er city, and sea, and land,
Touching all with thine opiate wand —
Come, long sought!

Weder der Nacht Bruder, der Tod, noch ihr Kind, der Schlaf, vermögen, dem Dichter den Dienst zu erweisen, den er von ihr begehrt (IV):

Death will come when thou art dead,
Soon, too soon —
Sleep will come when thou art fled;
Of neither would I ask the boon
I ask of thee, belovèd Night —
Swift be thine approaching flight,
Come soon, soon!

Zwielicht und Schweigen.

Höchst eigenartig ist die mythische Gestaltung der Abenddämmerung, die langsam vom Osten sich erhebt und über die Augenlider des Tages ihre dunklen Locken breitet.[5]

Gewöhnlich werden *Twilight* und *Silence* zusammen genannt; ungeliebt von den Menschen kriechen die Zwillingsschwestern aus ihrer dunklen Schlucht hervor, Hand in Hand, und bannen die ganze Natur unter ihren Zauber.[6] Der Dichter in *Alastor* kommt nach seiner Irrfahrt in eine finstere Waldschlucht, wo Schweigen und Zwielicht, unter den Schatten einherschwebend, ihre Mittagswache halten.[7]

Silence ist auch als selbständige Figur gedacht. Wie sie ihr Tal an einsamem Flusse bewacht, erinnert sie sehr an Böcklins „Schweigen im Walde".[8] Sie ist es, welche, in des Dichters Stimme verliebt, sie in ihrer rauhen Höhle eingeschlossen hat.[9] Geheimnisvoller noch erscheint sie als Amme der Schlummergeister.[10] In einem Fragment schließlich ist *Silence* zu einem

[1] Cf. Cloud 41: 'the crimson pall of eve' — und Witch 39: 'When earth over her face night's mantle wraps' —.
[2] Alastor 340: 'Night followed clad with stars . . .'
[3] Cf. A Summer-Evening Church-Yard 3 f.; Alastor 337 ff.
[4] Cf. Sens. Plant I, 4; I, 114. [5] Alastor 337 ff.
[6] A Summer-Evening Church-Yard 5 ff. [7] Alastor 454 ff.
[8] Love 21. [9] Alastor 65 f. [10] The Dæmon of the W. I, 24 f.

männlichen Genius, zum Bruder des Todes und des Schlafes, geworden.[1]

Diese letzte Gestalt führt uns zu Shelleys Geisterwelt über.

Zweites Kapitel.

Geisterwelt.

Tod und Schlaf.

Es finden sich Andeutungen von dem Paradiese,[2] von den Höhlen[3] und von den goldenen Toren[4] des Schlafes, ferner von glücklichen Inseln mit blauem Himmel, zu denen das düstere Tor des Todes führt.[5]

Dann sind nach antikem Vorbild Tod und Schlaf als Genien versinnlicht. Gleich zu Anfang der *Queen Mab* besingt der Dichter das Brüderpaar (die Verse finden sich auch im *Dæmon of the World* mit geringen Änderungen, 1—8):

How wonderful is Death,
Death and his brother Sleep!
One, pale as yonder waning moon
With lips of lurid blue;
The other, rosy as the morn
When throned on ocean's wave
It blushes o'er the world:
Yet both so passing wonderful!

Wie wir oben gesehen, gesellt Shelley beiden noch das Schweigen hinzu. — Im Hymnus an die Nacht[6] erscheint diese als die Mutter des Schlafes, des lieblichen Kindes mit geschlossenen Augen, und als Schwester des Todes,[7] während sie in der griechischen Mythologie die Mutter beider ist.[8]

Träume (Geister des menschlichen Gemütes).

Für diese Gestalten fand Shelley wieder Vorbilder in der griechischen Mythologie.[9] Mit dem Anbruch des Morgens kehren

[1] Fragm. to Silence. [2] Alastor 211 ff. [3] Epips. 194 f.
[4] A Bridal Song I. [5] Q. M. IX, 161 ff. [6] To Night IV.
[7] Cf. Q. M. I, 39 und The Cyclops 605:
'And thou, O sleep, nursling of gloomy night'.
[8] Preller I, 526. — Nach Sweet (301) ist *Night* Vater des Sleep; doch steht hier die Anlehnung an die antike Mythologie außer Zweifel.
[9] Preller I, 527 (Od. 24, 12).

die Schlummergeister — wir werden keinen Unterschied zwischen ihnen und den Träumen machen können — in ihre Höhle im Westen zurück, wo sie ferne vom Geräusche des Tages verweilen.[1] Wenn der Sonnengott bis zum Tagesanbruch in der Tiefe ruht, umschwirren ihn die geschäftigen Träume.[2]

Shelley stellt sie als beschwingte Wesen dar.[3] Anmutig schildert er das Spiel, das sie mit dem Schlafenden treiben (*Witch* 40):

> And o'er its gentle countenance did play
> The busy dreams, as thick as summer flies,
> Chasing the rapid smiles that would not stay,
> And drinking the warm tears, and the sweet sighs
> Inhaling, which with busy murmur vain,
> They had aroused from that full heart and brain.[4]

Die Zauberin vom Atlas hat Macht über Visionen, schnell, lieblich und seltsam, deren jede in ihrer dünnen Verhüllung der Stunde harrt, da sie manch einem Heiligen süßen Trost bringen wird.[5] Im *Prometheus Unbound* quälen den edlen Dulder ungestalte Gesichte aus dem Reiche der Träume.[6] Am Schlusse des ersten Aktes dieses Dramas erzählt einer der Geister des Gemütes, wie er am Bette eines Weisen eine lichte Traumgestalt mit Flammengefieder getroffen, die er als dieselbe, welche vor langer Zeit Mitleid, Beredsamkeit und Weh erregte, erkannt habe. Sie hat ihn zu Prometheus gebracht, er muß jedoch mit ihr wieder zurück zum Weisen fliegen, damit dieser nicht in Kummer erwache.[7] Diese Traumgestalt mögen wir als das Ideal des Edlen deuten, das ihm in seinem Schlafe vorschwebt und ohne das er das Leben für öde halten würde. Der Geist des Gemütes wird von dem Traume blitzschnell an sein Ziel gebracht: das menschliche Gemüt überfliegt mit Hilfe des Ideals alle Schranken.

Bezeichnend für Shelleys Neigung zu mythischer Darstellung ist die Stelle, wo dem Schwesterpaare, Asia und Panthea, die sichtbare Verkörperung eines der Panthea entschwundenen Traumes entgegentritt und ihnen die im Traume enthaltene Aufforderung: Folgt! Folgt! zuruft. Die Erscheinung ist beschrieben:

[1] The Dæmon of the World I, 27 ff. [2] Hymn of Apollo I.
[3] Marianne's Dream XXII; Pr. U. III, 3, 145.
[4] Cf. Marianne's Dream I—II. [5] Witch 15. [6] Pr. U. I, 36 ff.
[7] Pr. U. I, 723 ff.

Its rude hair
Roughens the wind that lifts it, its regard
Is wild and quick, yet 'tis a thing of air,
For through its grey robe gleams the golden dew
Whose stars the noon has quenched not.[1]

H. Richter bemerkt hierzu treffend: „Es liegt eine tiefe Wahrheit darin, daß der Impuls zur Befreiung des Prometheus als Traum personifiziert wird, die größten Gedanken, die gewaltigsten Entschlüsse, mit denen wir gewissermaßen über unsere Kraft hinausgehen, kommen uns immer ungesucht, plötzlich als Intuitionen, wie man so sagt: im Traum. Sie sind keine nüchternen Kombinationen des Verstandes, sondern freie Geschenke des Genius, und, wie von einer fremden Macht getrieben, führen wir sie aus.[2]

Eigenartig ist die Darstellung der Träume im *Adonais* (9 bis 12). Sie sind hier als weibliche Genien aufgefaßt, die des *Adonais* Gedanken und Lieder von Herzen zu Herzen trugen, nunmehr aber, um seinen Leichnam geschart, ihrem tiefen Schmerze Ausdruck geben. Diese hält sein Haupt empor und fächelt es mit ihren Mondscheinfittigen, jene wäscht seine schönen Glieder mit Wasser, das sie in einer glänzenden Urne herbeigeholt, eine andere schneidet ihr reiches Haar ab und wirft es als Totenkranz auf ihn, wieder eine andere zerbricht in ihrem Gram Bogen und Pfeile. Alle diese Züge hat Shelley seinem Vorbilde Bion entlehnt, in dessen *Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος* die Eroten diese Trauerriten vollbringen.[3] Haben diese Handlungen wenig Bezug auf die Träume, so werden wir doch wieder an ihre schattenhafte, ätherische Natur erinnert. Man beachte, wie das Hinschwinden zweier solcher Gestalten geschildert wird (X, 8):

as with no stain
She faded, like a cloud which had outwept its rain. —

Ebenso XII, 6:

And, as a dying meteor stains a wreath
Of moonlight vapour which the cold night clips,
It flushed through his pale limbs, and passed to its eclipse.

Bei dem Streben, seine Gestalten zu vergeistigen, gelangt der Dichter zu einer Vermischung von Allegorie und Mythus.

[1] Pr. U. II, 1, 127 ff. [2] H. Richter, Übersetzung, S. 122 f.
[3] Ackermann, Quellen . . . 34 f. und Rossetti 105 ff.

Während die Darstellung des *Adonais* als Hirten der Träume an eine Stelle von Homers *Hymn to Mercury* (2) erinnert, wo dieser Gott *'a shepherd of thin dreams'* genannt wird, fügt Shelley noch den allegorischen Zug hinzu, daß *Adonais* seine Herde an den lebendigen Strömen seines Geistes weidete.[1]

Diesen Traumgestalten gleichen die Geister des menschlichen Gemütes, die von *Earth* berufenen Tröster des Prometheus, von deren Schwingen Musik ertönt und die mit ihrem Glanze die Luft erhellen:

those subtle and fair spirits,
Whose homes are the dim caves of human thought,
And who inhabit, as birds wing the wind,
Its world-surrounding æther.[2]

Wie in diesen Versen dem Wesen der Geister eine schöne Ungewißheit gelassen wird, so ist ihre äußere Gestalt ebenfalls etwas abstrakt gehalten; der Chor der Stunden fragt (*Pr. U.* IV, 89):

Whence come ye, so wild and so fleet,
For sandals of lightning are on your feet,
And your wings are soft and swift as thought,
And your eyes are as love which is veilèd not.

Die Geister des menschlichen Gemütes erinnern uns an die Geister, die *Mephisto* zur Umstimmung *Fausts* erscheinen läßt:

Umgaukelt ihn mit süßen Traumgestalten,
Versenkt ihn in ein Meer des Wahns!

Phantome — Furien.

In der Unterwelt — *underneath the grave* — ist das Reich der Phantome, der Abbilder aller Formen, welche auf Erden denken und leben, bis der Tod sie auf immer vereinigt. Auch alle Träume und Wünsche der Menschen, lieblich oder schrecklich, führen dort ein schattenhaftes Dasein. *Earth,* welche diese Geheimnisse ihrem Sohne *Prometheus* verkündet, fordert ihn auf, seinen eigenen Geist oder den eines anderen heraufzubeschwören, damit er ihm den Fluch wiederhole, den er einst gegen seinen Unterdrücker geschleudert. Ihr Sohn *Zoroaster* war nach ihrem

[1] Vgl. Eug. Hills 327 ff.; Witch, To Mary III. — Die in Adonais 22 auftretenden Träume scheinen hingegen wirklich Traumgebilde, die Urania während ihres Schlafes umschwebt hatten, zu bedeuten.

[2] Pr. U. I, 658 ff.

Zeugnis der erste, der, vor dem Falle Babylons noch, seinen eigenen Geist sah.[1] Aus welcher Quelle Shelley diesen eigentümlichen Mythus geschöpft haben mag, ist noch nicht klar gelegt. Wir müssen uns noch mit dem Hinweis auf ein Ereignis aus des Dichters eigenem Leben begnügen.[2] Auf den Ruf des Prometheus erscheint das Phantom Jupiters. Panthea beschreibt es in ausdrucksvoller Weise (*Pr. U.* I, 231):

> The sound is of whirlwind underground,
> Earthquake, and fire, and mountains cloven;
> The shape is awful like the sound,
> Clothed in dark purple, star-inwoven.
> A sceptre of pale gold
> To stay steps proud, o'er the slow cloud
> His veinèd hand doth hold.
> Cruel he looks, but calm and strong,
> Like one who does, not suffers wrong.

Wider seinen Willen wird das Phantom, von einer inneren Macht ergriffen, gezwungen, Prometheus zu willfahren.[3]

Nach Ackermann[4] ist die Figur des Phantoms dem Mythus von Demogorgon entnommen; vor allem aber ist der Einfluß von Platos Ideenlehre unverkennbar.

Es ist interessant, dieser Beschwörung das Auftreten des Phantoms Mahmuds II. in *Hellas* gegenüberzustellen, zu dem Shelley durch das *εἴδωλον Δαρείου* in den Persern des Aeschylos, seiner Vorlage, angeregt worden ist.[5] Die Erscheinung ist hier als ein natürlicher Vorgang dargestellt, indem die Ideen die Kraft von sinnlichen Wahrnehmungen annehmen (v. 864):

> 'Yet has thy faith prevailed, and I am here . . .'.

Shelley äußert sich noch hierüber in einer längeren Anmerkung.[6] Es macht sich der Einfluß von Spinozas und Berkeleys Philosophie geltend, wie H. Richter hervorhebt.

Das Phantom schildert das düstere Reich, von dem es kommt und in das Mahmud nachfolgen soll. Die Phantome der früheren

[1] Pr. U. I, 191 ff. [2] Ackermann, Studien, 29. — Dowden II, 516 note.
[3] Ackermann — Prg. S. 31 — weist auf die Ähnlichkeit zwischen dieser Erscheinung und der des wiederbelebten Römers (Lucan, Pharsalia 776 ff.) hin. [4] Studien, S. 37.
[5] Ackermann, Quellen . . . S. 52. [6] Zu *Hellas*, line 815.

Despoten herrschen da unten über die Geister der von ihnen Gemordeten.

Bei der Darstellung der Furien im *Prometheus* offenbart Shelley wieder seine Kunst, Übernommenes umzugestalten und zu veredeln. Die Namen, die er den einzelnen gibt (I, 346):

'Geryon, arise! and Gorgon,
Chimæra, and thou Sphinx, subtlest of fiends . . .'

weisen auf eine Stelle des *Paradise Lost* zurück (II, 628):

'Gorgons, and Hydras, and Chimæras dire.'

Der Name *Geryon* deutet hin auf das von Herkules seiner Herden beraubte und getötete Ungeheuer mit drei Leibern und drei Köpfen; *Gorgon* führt zurück auf Lucan (*Phars.* VI, 746).

Wie bei Hesiod, Äschylos und anderen[1] sind die Furien die Töchter der Nacht. Ihre äußere Gestalt ist in einigen Zügen gezeichnet (I, 326):

And who are those with hydra tresses
And iron wings that climb the wind,
Whom the frowning God represses
Like vapours steaming up behind.

Einen kleinen Widerspruch bedeutet es, wenn später (I, 470 ff.) die Furien selbst verkünden, daß sie gestaltlos sind, und daß nur der Schatten der Todesqual ihrer Opfer ihnen ihre Form verleiht. — Wir sehen hier Shelley bemüht, die grausigen Gestalten der antiken Mythologie zu veredeln. Auch die Strafen, die über Prometheus verhängt werden, sind viel mehr seelische als körperliche. Sie zeigen ihm die Leiden der Menschheit in den verschiedenen Stadien; den Höhepunkt dieser Qualen bilden die Visionen von dem Märtyrertum Rousseaus und Christi (I, 539 ff.).

Stunden.

Die Stunden wachen am Lager des Sonnengottes in der Tiefe des Meeres, wie bei den griechischen Dichtern.[2] Die Dämmerung, *grey Dawn,* erscheint als ihre Mutter.

[1] Preller I, 520.

[2] Hymn of Apollo I. — Cf. Milton, P. L. 6, 2:

Morning
Waked by the circling Hours . . .

s. Osgood, Classical Mythology of Milton, S. 12 und 15.

Im *Prometheus* sind die Stunden besonders schön behandelt. In Demogorgons Höhle tauchen sie zum erstenmal auf (II, 4, 129 ff.). Eben als Asia den Gewaltigen gefragt, wann die Stunde der Befreiung für Prometheus kommen werde, da spalten sich die Felsen, und aus der purpurnen Nacht brausen Wagen, von regenbogenbeschwingten Rossen gezogen, einher. Auf jedem steht ein wilder Lenker:

> Some look behind, as fiends pursued them there,
> And yet I see no shapes but the keen stars:
> Others, with burning eyes, lean forth, and drink
> With eager lips the wind of their own speed,
> As if the thing they loved fled on before,
> And now, even now, they clasped it. Their bright locks
> Stream like a comet's flashing hair: they all
> Sweep onward.

Dem fragenden Blicke Asias erwidert Demogorgon, daß dies die unsterblichen Stunden seien, nach denen sie gefragt.

Unter ihnen befindet sich ein gespenstiger Wagenlenker von schrecklichem Aussehen, auf dessen Wagen Demogorgon zum Himmel emporsteigt, um Jupiter zu stürzen (II, 5, 142 ff. und III, 2, 51).

Da erblickt Panthea einen anderen Wagen, eine große elfenbeinerne Muschel, mit feurigem Rot eingelegt. Der jugendliche Geist, der ihn lenkt, mit den taubengleichen Augen der Hoffnung und dem herzgewinnenden Lächeln, lädt die Schwestern sogleich ein aufzusteigen:

> My coursers are fed with the lightning,
> They drink of the whirlwind's stream,
> And when the red morning is bright'ning
> They bathe in the fresh sunbeam;
> They have strength for their swiftness I deem,
> Then ascend with me, daughter of Ocean.
>
> I desire: and their speed makes night kindle;
> I fear: they outstrip the Typhoon;
> Ere the cloud piled on Atlas can dwindle
> We encircle the earth and the moon:
> We shall rest from long labours at noon:
> Then ascend with me, daughter of Ocean.

Es ist dies der *Spirit of the Hour*. In Windeseile geht die Fahrt über Berg und Tal, bis sie zu Prometheus kommen, der bei

ihrer Ankunft die Freiheit erlangt (III, 3). Der Geist ist als weiblicher Genius dargestellt, während die übrigen Stunden sowohl in männlicher, als auch in weiblicher Gestalt erscheinen.[1] Nach der Befreiung des Prometheus fällt dem Geiste die Aufgabe zu, mit ihrem Gespann über die Wohnungen der Menschen hinzueilen und ihnen durch den Ton einer geheimnisvollen Muschel das Glück zu verkünden (III, 3, 64 ff.). Dann suchen die Rosse ihre Geburtsstätte in der Sonne auf, wo sie, frei von Arbeit, von Feueräther blumen (*'flowers of vegetable fire'* — Seybt) sich nähren. Ebendort, in einem von Phidiasgebilden des Prometheus und der Seinen gezierten Tempel, steht zum ewigen Andenken der mondgleiche Wagen; die Bilder der Rosse sind an ihn durch eine amphisbänische Schlange geschirrt (III, 4, 108 ff.).[2]

In dieser Darstellung erscheinen die Stunden als Nachbildungen der antiken Horen,[3] die Ordnung und Gerechtigkeit vertreten. So sind sie am Sturze des Unterdrückers und an der Befreiung des Edlen beteiligt. Der weibliche *Spirit of the Hour* hat Ähnlichkeit mit der heitersten der Horen, Eirene, die der Welt die Segnungen des Friedens bringt.

Die Stunden des vierten Aktes (IV, 9 ff.) erscheinen wieder eher als Verkörperungen der Zeit. Dabei tritt eine gewisse Neigung zur allegorischen Darstellung hervor.[4] — Die Gespenster der toten Stunden eilen in dunklen Scharen mit dem Raub der Jahre davon. Dann erscheint der Chor der Stunden, welche durch die

[1] Vergl. III, 3, 69: '— more loved and lovely
Than all thy sisters . . .'
mit II, 4, 144:
'Unlike thy brethren, ghastly charioteer, . . .'

[2] „Die strahlende Sonnenstelle mit der amphisbänischen Schlange" ist erst später eingeschoben. — Schick, Herrigs Archiv, Bd. 103, S. 315. — Anlehnung an Lucan (Phars. IX, 719). Siehe Ackermann, Prg. 27.

[3] Preller I, 273 ff. — Cf. Milton, Comus 986:
'The Graces and the rosy-bosom'd Hours —';
Gray, Odes, Spring I:
Lo! where the rosy-bosom'd Hours,
Fair Venus' train, appear . . . .
(Oxford-Dict.)

[4] Vgl. 'Autumn: a Dirge' (1820); 'Dirge for the Year' (1821).

Stimmen der Geister der Luft und der Erde von dem Schlafe, der sie unter die Tiefe bannte, befreit worden sind (IV, 57 ff.). Sie freuen sich, daß die Zeit vorüber, in der die Stunden Hunde waren, welche durch die nächtlichen Täler des Jahres hetzten, und stimmen freudig in den allgemeinen Jubel ein (IV, 69 ff.).

Zweiter Teil.

Kunstmythen.

Queen Mab — Alastor — Laon and Cythna.

Die Feenkönigin des jugendlichen Shelley, welche die Seele der reinen Janthe in ihr Reich weit über den Wolken führt und ihr die Dinge der Vergangenheit und Zukunft enthüllt, ist der Fortuna in Sir William Jones's *Palace of Fortune* nachgebildet, wie Koeppel[1] nachgewiesen hat. Die himmlischen Rosse mit den azurnen Schwingen, welche den perlenglänzenden Wagen durch die von überwältigenden Melodien tönende Luft führen, und die lichte Gestalt der hehren Wagenlenkerin (I, 59 ff.; I, 202 ff.; II, 47 ff.) mahnen an ähnliche Bilder des reiferen Dichters, wie an den *Spirit of the Hour*. Im übrigen überwuchert das didaktische Element das mythische, und wir handeln nur im Geiste des Dichters selbst, wenn wir dabei nicht zu lange verweilen.

Durch Shelleys zweites Hauptwerk geht ein mythischer Zug, wie der Titel andeutet: *Alastor; or, the Spirit of Solitude*. In der antiken Mythologie (siehe Bernhard in Roschers Lexikon 1) ist Alastor „ein Irrgeist, der den Frevler überallhin verfolgt, und, indem er die Untat rächt, der Treiber zu immer neuem Frevel wird, so namentlich der in einem Geschlecht fortwirkende Rachegeist" *(Aesch. Ag.; Soph. O. C.; Eurip. Or.)*. Wieder aber erscheint dieser Irrgeist umgestaltet: der Geist der Einsamkeit treibt den jungen Dichter, der sich von jeder Gemeinschaft ausgeschlossen, in den Tod.

Der *Queen Mab* ähnlich ist der *Spirit* in *Laon and Cythna*, in dessen Tempel die guten Geister nach dem Tode sich ver-

[1] E. St. XXVIII, 43 ff.

sammeln. Die geheimnisvolle Erscheinung des schönen Weibes, das den Dichter in diesen Tempel auf einem die Luft durcheilenden Boote von seltener Art führt, das glorreiche Bild vom Kampfe zwischen dem Adler und der Schlange,[1] welch letztere wie tot auf das Meer sinkt, am Busen des hehren Weibes aber wieder zum Leben erwacht,[2] gehören viel eher der symbolischen Dichtung als der Mythendichtung an. Die Schlange bedeutet gegenüber dem Adler, der Verkörperung der rohen Gewalt, das Prinzip des Guten, wie dies angedeutet ist in den Flammen ihrer Augen, die in Kreisen auf dem Boden des Tempels schweben, bis sie sich vermengen und ein leuchtender, mächtiger Planet über dem Throne des *Spirit* strahlt.

Ahasver.

Die Gestalt des ewigen Juden hat Shelleys Phantasie während seines ganzen Lebens beschäftigt. Schon im Alter von ungefähr fünfzehn Jahren schrieb er im Verein mit Medwin *'The Wandering Jew'*, dessen Inhalt nach dem Zeugnis seines Mitarbeiters aus den verschiedensten Büchern, wie aus Lewis' *'Monk'* und aus einem Cambridger Preisgedicht, zusammengetragen wurde. Von Medwin wissen wir auch, daß zwei poetische Einlagen in den von ihm verfaßten und allein erhaltenen Gesängen von Shelley herrühren.[3] Die eine dieser Einlagen wurde von Shelley mit geringen Abänderungen in die Ahasver-Szene (VII, 68—275) der *Queen Mab* aufgenommen (VII, 259—263). Damit werden wir auf Shelleys Vorlage geführt. Als Anmerkung gibt der Dichter nämlich eine fast wörtliche Übersetzung von Chr. Schubarts „Ewigem Juden", mit Ausnahme der letzten Verse, wobei er bemerkt, dieses Fragment sei die Übersetzung eines Teiles eines deutschen Werkes, dessen Titel er sich vergeblich bemühte zu entdecken und das

[1] Cf. Alastor 227 ff. und 325.

[2] Vergleiche die Szene am Ende von *'The Assassins'*, wo im paradiesischen Lebanontale eine Schlange als die harmlose Spielgefährtin der beiden Araberkinder erscheint.

[3] Forman, große Ausg. IV, 317 f. — Noch ein anderes, nicht erhaltenes Jugendwerk *'Zeinaband Kathema'* (1812) bezog sich auf diesen Gegenstand. Ackermann, *Sh.'s Alastor und Epipsychidion*, Diss. S. 2. — Dowden I, 44, 348.

er, schmutzig und zerrissen, vor einigen Jahren in Lincoln's Inn-Fields gefunden habe. Auffällig ist, daß der versöhnende Schluß von Schubarts Gedichte in der Übersetzung fehlt. Fehlte der Schluß schon in Shelleys Exemplar, oder ließ er ihn beiseite, um die wirkungsvolle Gestalt des revolutionären Helden, der mit Recht als das erste Bild des Prometheus hingestellt wird,[1] nicht zu schwächen? Das letztere dürfte wohl mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben. — Eine charakteristische Abweichung der Shelleyschen Darstellung mag noch hervorgehoben werden: Während bei Schubart Ahasver verflucht wird, weil er Christus auf seinem Leidensweg von seiner Schwelle, wo er sich ausruhen will, verstößt, wird bei Shelley in grotesker Weise der Kreuzestod als ein Gaukelspiel des keinen Schmerz fühlenden Gottessohnes dargestellt, worüber der Jude ergrimmt und zu der verhängnisvollen Verwünschung getrieben wird. Er fällt sogleich in eine lange Erstarrung, aus der er aufwacht, um die Gebeine seiner Brüder und Kinder, die der Zorn des Allmächtigen getroffen, zu finden. Bei Schubart hingegen wird er nach dem Fluche von einem höllentflohenen Dämon von Land zu Land gegeißelt, und im Karmelgebirge findet er nach langer Zeit die Gebeine seiner Verwandten.

Der frühe Tod des jungen Dichters im *Alastor* läßt Shelley ausrufen (677):

> O, that God,
> Profuse of poisons, would concede the chalice
> Which but one living man has drained, who now
> Vessel of deathless wrath, a slave that feels
> No proud exemption in the blighting curse
> He bears, over the world wanders for ever,
> Lone as incarnate death!

Wiederum eine eigentümliche Auffassung, die der in *Queen Mab* entgegengesetzt ist. Ahasver ist als ein niedriger Sklave dargestellt, der sich dem Fluche der Gottheit beugt, anstatt ihr mit Hinblick auf sein ewiges Leben zu trotzen.

In *Hellas* endlich erscheint die Gestalt des ewigen Juden in schöner Verklärung. Nach seinem langen Dulden ist er, ähnlich wie Prometheus, über alle Leidenschaften erhaben, und in der ärgsten Enthaltsamkeit lebt er nur seinen unermüdlichen Studien und der

[1] H. Richter, P. B. Sh. 152.

Betrachtung. Seine verfallene Gestalt mit den feurigen Augen, aus denen seine frische Seele spricht, läßt ihn als einen geheimnisvollen Propheten erscheinen. Er wohnt in einer Felsenhöhle auf einer der schönen Demoneseninseln, an deren Ufern der Ozean beständig ruht. Wenige wagen es, sich ihm zu nahen, und nicht jeder, der es wagt, findet Gehör. Wer ihn befragen will, muß zur Zeit des Neumondes bei Sonnenuntergang zu seiner Insel fahren und laut rufen „Ahasver!", daß die Felsen widerhallen. Wird er erhört, so steigt ein schwacher Komet auf, und der Wind trägt vom Fichtenwald der Insel süße Klänge herüber, ihn zum Bosporus zu geleiten (137—185).

Von Mahmud gerufen, legt ihm Ahasver seine Weltanschauung dar, die im wesentlichen auf Berkeleys Philosophie beruht. Auf dem Wege der Hypnose läßt er ihn dann in einer Vision die Eroberung Konstantinopels durch Muhammed II. sehen und das Phantom dieses gewaltigen Ahnen erscheinen (738—861).

The Witch of Atlas.

Die Entstehung dieser Dichtung ist interessant. Shelley faßte den Plan hierzu auf einer Fußwanderung, die er in den heißesten Sommertagen 1820 von San Giuliano aus auf den Monte Pellegrino unternahm, und gleich nach seiner Rückkehr schrieb er in drei Tagen das Gedicht nieder. Mrs. Shelley charakterisiert es treffend als *'a brilliant congregation of ideas such as his senses gathered, and his fancy coloured, during his rambles in the sunny land he so much loved'*.[1]

Wir sehen wieder, wie leicht sich des Dichters Naturanschauung in Mythen kleidet. In dem schillernden Mythus spiegelt sich denn auch der blaue Himmel und die üppige Farbenpracht von Italiens Landschaften wieder.

Die Fee des Atlas ist die Tochter der schönsten unter den Atlantiden und des Sonnengottes. Die prachtvolle Beschreibung der Begegnung der beiden Liebenden erscheint als eine originelle Behandlung der antiken Sage, in welcher die Atlantiden die um hohe Gebirge wie den Atlas hängenden fruchtbaren Regenwolken bedeuten und als Plejaden in den Sternenhimmel versetzt werden.[2]

[1] Forman, große Ausgabe III, 242. [2] Preller I, 312.

Die Wolkennatur der Atlantide tritt deutlich in der Beschreibung ihrer Auflösung hervor (2):

> He kissed her with his beams, and made all golden
> The chamber of grey rock in which she lay —
> She, in that dream of joy, dissolved away.

Sie wandelt sich nach der Sage in einen Nebeldunst, dann in eine liebliche Wolke, wie man sie bei Sonnenuntergang im glühenden Westen sieht, dann in ein Meteor und schließlich in einen jener geheimnisvollen Sterne, die zwischen der Erde und dem Mars sich verbergen.

Nach zehn Monaten nimmt ein tauiger Glanz Leben und Bewegung an: die Fee ist geboren. Ihre wunderbare Schönheit beugt die wilden Tiere unter ihren Zauber,[1] und alle Gottheiten der Natur wandeln zu ihrer Grotte. Wer sie sieht, dem erscheint die Welt öde und trüb. Daher flicht sie drei Nebelstreifen, drei Strahlen vom Lichte der Dämmerung und drei Sternenstrahlen zusammen und webt davon einen Schleier, um ihre Lieblichkeit damit zu verbergen.

Die Winkel ihrer Grotte bergen die verschiedensten Zaubermittel: Visionen, Düfte in einem von einer liebeskranken Fee gewobenen Netze und Tränke; ebenso geheimnisvolle Bücher, die von einem saturnischen Zauberer herrühren.

Erst lebt die Fee einsam mit ihren Gedanken, die in den Schaum der Flut, in Wind oder Feuer sich verkleiden, um den Willen ihrer Herrin auszurichten, deren Vater ihnen solche Macht verleiht.

Die Najaden und Nymphen erbieten sich, ihr im Wasser und in den Bäumen zu dienen. Doch die unsterbliche Fee kann sich mit den sterblichen Wesen nicht verbinden; dafür macht sie die Bäume und Flüsse zu ihrem Pfad.

Sie bleibt allein in ihrer Höhle. Tagsüber gibt sie sich süßem poetischem Schaffen hin,[2] nachts ruht sie in ihrer Quelle wie im Schlaf und sieht durch den grünen Glanz des Wassers hindurch den tanzenden Sternbildern zu.

[1] Vielleicht Anlehnung an Lucan, Phars. VI, 487—491. — Siehe Ackermann, Prg. 28 f.

[2] Cf. Montblanc II, 43:

> '— the still cave of the witch Poesy'.

Im Winter zieht sie zu einem Quell purpurnen Feuers. Hier liegt ihr Zauberboot, von ihr mit lebendigem Geiste beseelt, über dessen Herkunft des Dichters *'elvish espièglerie'* (Dowden) jene uns bekannten Mythen ersonnen (s. S. 32). Es ist interessant, wie Shelley in dieser Dichterphantasie auch um seine Lieblingsidee vom Boot, die sich auf den Einfluß von Southeys *'Thalaba'* zurückführen läßt und ihn durch seine ganze Dichtung, so bei der Fahrt des Jünglings im *Alastor,* bei der des Dichters mit dem geheimnisvollen Weib im ersten Gesange von *Laon and Cythna* und der des Heldenpaares im zwölften Gesange, begleitet, ein mythisches Gewand webt.[1]

Aus Feuer und Schnee, die widerspenstige Masse durch *'liquid love'* zusammenhaltend, schafft die Zauberin den Hermaphroditen, den sie in ihr Boot nimmt, um dann durch Wald und Tal dahinzueilen. Wo sich ein Tal lang emporwindet, treibt der Hermaphrodit auf ihren Ruf mit seinen Schwingen das Boot in die Höhe. Das Ziel ihrer Fahrt ist der Austral lake, jenseits von Thamondocanas Fabelland.[2] Von da ab entschwindet uns auch der Hermaphrodit.

Bei genauerer Betrachtung erscheint uns dieser als eine Nachbildung des geflügelten Kindes, das in einem Boote Laon und Cythna, ihre wiedergefundenen Eltern, zum Tempel des *Spirit* führt (XII, 20 ff.). Die farbenprächtige Beschreibung der Schwingen beider Gestalten stimmt in manchen Zügen überein.

Vergleiche L. & C. XII, 20:

> a wingèd shape sate there,
> A child with silver-shining wings, so fair
> That as her bark did through the waters glide,
> The shadow of the lingering waves did wear
> Light, as from starry beams . . .

und XII, 32:

> the while
> Above her head those plumes of dazzling hue
> Into the wind's invisible stream she threw . . .

[1] Ackermann, Diss. S. 9.

[2] Von Ptolemaeus in seiner Geographie erwähnt; identisch mit Timbuktu. (Anm. bei Forman.)

mit *Witch* 44:

> And it unfurled its heaven-coloured pinions,
> With stars of fire spotting the stream below
> And from above into the Sun's dominions
> Flinging a glory, like the golden glow
> In which spring clothes her emerald-wingèd minions,
> All interwoven with fine feathery snow,
> And moonlight splendour of intensest rime
> With which frost paints the pines in winter time.

Ebenso werden wir an die ähnlich beschriebene Gestalt des Mondgeistes erinnert (S. 29 f.).

In der Mitte des Sees baut sich die Fee einen Hafen aus Wolken gegen die wütenden Stürme. Sie treibt in mondlosen Nächten ihr übermütiges Spiel mit den Irrlichtern und anderen Wesen, bis der Mond von Osten her zu wandern beginnt. Da ruft sie ihre Geister aus den Türmen ihres Wolkenpalastes, ihr ein prächtiges Zelt zu rüsten. In demselben sitzt sie auf einem von Sternenlicht überstrahlten Throne, um von ihnen Kunde zu hören von dem, was sich zwischen der Erde und dem Monde ereignet hat.

Darnach erklimmt sie die höchste Wolke und fährt auf ihr singend durch die Lüfte. Manchmal gesellt sie sich zu den Geistern in den höchsten Lüften; dann erscheint den Menschen der Himmel ruhig und schön, und mystisch harmonische Klänge und glückliche Hoffnungsgedanken wehen über die Erde, wohin immer sie kommt.

Ihr Lieblingsaufenthalt ist am Nil, wo sie durch Hütten und Paläste schwebt, um die Schlafenden zu betrachten. Den Guten gibt sie ihre wundertätigen Heilmittel, so daß der Tod für sie alle Schrecken verliert, mit den einem Laster Ergebenen aber treibt sie ihren Spott.

Die Zauberin in diesem Mythus ist in vielen Zügen nach Art der naturmythischen Gestalten geschildert, wie sie denn manches mit der *Wolke* gemein hat. Ihr Zelt, das sie sich von ihren zahllosen Geistern aus Dünsten, mit Blitzfeuer unterlegt, bauen läßt (53), erinnert lebhaft an das '*wind-built tent*' der Cloud (v. 55), und ihre Lust, auf einer Wolke die Lüfte zu durchfliegen, wobei sie oft dem Zickzack des Blitzes folgt und auflacht, wenn der

Donner rollt (55), läßt uns an die Fahrt der Cloud, mit dem Blitze als Piloten und dem gefesselten Donner im Gefolge, denken.

Andrerseits gleicht sie sehr den eigentlichen Feen, wie sie besonders am Schluß der Queen Mab Mercutios ähnlich ist.

Nach H. Richter erscheint in diesem Mythus das Ideal der Liebe und der intellektuellen Schönheit in leichter Märchenverhüllung, und das hermaphroditische Wesen, das die Fee aus Gegensätzen erschafft und das ihren Flug durch die Welt teilen darf, ist nach ihr der durch die Macht des Ideals umgeschaffene Mensch; seine Geschlechtslosigkeit versinnbildlicht den Wollstonecraftschen Gedanken, daß die Tugend an kein Geschlecht gebunden.[1]

Prometheus Unbound.

Shelleys mythische Gestaltungskraft zeigt sich in ihrer höchsten Entfaltung im *Prometheus Unbound*. Es ist bezeichnend für die Eigenart seines Geistes, daß er in der Darstellung eines gewaltigen Mythus den Höhepunkt seines dichterischen Könnens überhaupt erreicht. Viele der schönsten mythologischen Einzelzüge finden sich, wie wir gesehen, im *Prometheus*. Es erübrigt noch, das Drama als Ganzes zu betrachten.

Eingehend hat hierüber R. Ackermann in seinen *„Studien über Shelley's Prometheus Unbound"* — Englische Studien XVI, 19 ff. — gehandelt. Den Ergebnissen seiner Forschung wollen wir im wesentlichen folgen.

Die Hauptquelle Shelleys ist die Tragödie des Aeschylos, *Προμηθεὺς δεσμώτης*. Die Szenerie des ersten Aktes ist die des griechischen Stückes. Der Monolog am Anfang des *Prometheus Unbound* geht aus vom zweiten Teil des *πρόλογος* bei Aeschylos, nur daß bei diesem Prometheus am Anfange seiner Leiden steht, während er bei Shelley bereits dreitausend Jahre geduldet hat. Die mächtige Apostrophe des Aeschylos an die Elemente hat bei Shelley auch deutliche Spuren hinterlassen. *'Heaven's wingèd*

[1] H. Richter, P. B. Sh. 459. — Cf. Swinburne 236: *'the »lady witch« being simply an incarnation of ideal beauty and beneficence, in her relations to man a spiritual patroness of free thought and free love, in her relations to nature a mistress or an adept of her secret rites or forces.'*

hound' (I, 34) ist des Griechen '*πτηνὸς κύων δαφοινὸς αἰετός*' (v. 1022).

Der Chor der Töchter des Okeanos bei Aeschylos gab Shelley die Gestalten der Okeaniden Panthea und Ione, nicht die der Heldin Asia, ein. Nur im ersten und vierten Akte jedoch haben sie eine ähnliche Rolle wie der antike Chor; im übrigen sind sie individualisiert und vertieft. Shelleys Hermes hat die Rolle des Hermes und Okeanos des antiken Stückes, auch die des Hephaestos, darf man wohl hinzufügen (Aesch. 19; Pr. U. I, 353).

Der Prometheus des Aeschylos trotzt spottend dem Hermes als dem schmählichen Helfershelfer Jupiters, während er bei Shelley als der durch seine Leiden geläuterte Dulder erscheint und nur um des Menschengeschlechtes willen sein Verlangen nach der Enthüllung des ihm bekannten Geheimnisses nicht gewähren kann. Das letztere hat unser Dichter wieder seinem Vorbilde entnommen. „Prometheus weiß ein Geheimnis, von dessen Kunde die Zukunft des Zeus abhängt; er weiß, daß Zeus eine Ehe mit Thetis beabsichtigen wird, aus der ein Sohn geboren werden soll, mächtiger als sein Vater." (Wecklein.) Aber während sich beim Griechen die Weissagung nicht erfüllt, wie aus den Bruchstücken des *Προμηθεὺς λυόμενος* zu schließen ist, läßt sie Shelley durch die Geburt des Sohnes Jupiters und dessen Sturz sich verwirklichen und dadurch vor allem gibt er seinem Stücke den originellen Charakter. Noch einen Zug hat der moderne Dichter dem antiken entlehnt: die Androhung der Strafe im Falle der Nichtenthüllung des Geheimnisses. Bei diesem besteht sie darin, daß Prometheus in den Abgrund gestürzt wird, aus dem er nach unendlich langer Zeit ans Licht kommt, um vom Adler zerfleischt zu werden. Bei jenem hat Prometheus diese Strafe schon erduldet; der Götterbote, in dessen Gefolge die Furien erscheinen, legt ihm vielmehr seelische als körperliche Qualen auf (s. S. 43).

Die Prometheussage von ihren Anfängen an wird bei Aeschylos vom Helden selbst den Okeaniden erzählt, bei Shelley erfahren wir die Vorgeschichte aus dem Munde Asias in Demogorgons Höhle. Die Schilderung des Kampfes zwischen *Κρόνος* und den Titanen ersetzt Shelley durch eine Schilderung des glücklichen Zeitalters unter Saturn, dann aber sind die meisten Punkte bei

beiden Dichtern gleich dargestellt, so die Unterstützung, die Jupiter beim Sturze der Titanen von Prometheus zuteil wurde, die Wohltaten, welche die Menschen von ihm erhielten, indem er sie lehrte, Häuser zu bauen, in ihnen die Hoffnungen und Gedanken erweckte, ihnen den Lauf der Gestirne, den Gebrauch der Buchstaben und Zahlen, die Heilkraft der Pflanzen und die Schätze der Erde zeigte. Die Zähmung der Tiere und die Gabe der Seherkraft hat der moderne Dichter nicht benützt, während er hingegen eine genaue Schilderung der Entwicklung der einzelnen Künste gibt, die bei Aeschylos nur in der allgemeinen Zusammenfassung angedeutet ist.

Die Gestalt des dem Prometheus freundlich gesinnten Okeanos hat Shelley in jener idyllischen Szene verwendet, die nach der Katastrophe sehr wirksam erscheint.

Trotz dieser mannigfachen Entlehnungen jedoch ist Shelleys Behandlung des Prometheus-Mythus durchaus originell, wie er selbst in seiner Vorrede darauf hinweist, daß er sich durch die Lösung der Fabel bei Aeschylos nicht habe binden lassen, sondern sein Drama nach seinen eigenen Ideen aufgebaut habe (Forman III, S. 141 f.).

Ackermann weist noch die Einwirkung anderer Quellen auf das Werk nach. So kennt Shelley die Insel Atlantis, auf der die Szene zwischen Okeanos und Apollo spielt, aus seinem Lieblingsphilosophen Plato (*Timaeus* 24). Die Einwirkung der Schilderung von *'Eve's nuptial bower'* (*P. L.* IV, 692 ff.) auf die Beschreibung der Grotten (*Pr. U.* III, 3, 10—21; III, 3, 129—147) hält Ackermann für möglich, weist aber mit Recht darauf hin, daß vor allem die Szenerie der Thermen des Caracalla den Dichter angeregt hat, der es in seiner Vorrede selbst zugesteht und dessen briefliche Beschreibungen der Thermen vielfach mit seiner poetischen Schilderung der Grotten übereinstimmen.

In einem neuen Abschnitt wendet sich der Verfasser der Studien zur Darstellung der Personen des Dramas, zunächst des Jupiter und Prometheus. Letzterer erscheint als Genius der Menschheit schon in der einfachen hesiodischen Anschauung. Bei Aeschylos ist, wie aus den Bruchstücken des *Προμηθεὺς λυόμενος* zu ersehen, Jupiter Vertreter des guten Prinzips, „der alles zum Guten führt"; es offenbart sich „dem unbefangenen Blick das

Wesen des Zeus als das unendlich höhere und edlere" (Wecklein).

Stellt man dieser Auffassung die des modernen Dichters gegenüber, nach der Jupiter der Vertreter des bösen Prinzips, der Unterdrücker der Menschheit, Prometheus der um der Menschheit willen leidende Dulder ist, so tritt die Originalität des modernen Dichters am deutlichsten hervor. Wie bei Aeschylos wird der Held durch seine Leiden geläutert, so daß Haß und Rache seinem Gemüte fremd sind. Aber er kann das Geheimnis nicht verraten, damit die Prophezeiung in Erfüllung gehe und die Menschheit vom Joche der Unterdrückung erlöst werde.

In seinem Hymnus *Prometheus* erscheint Byron als Vorläufer von Shelleys Auffassung; es ist bemerkenswert, daß dies Gedicht Juli 1816 entstanden ist, zu der Zeit also, wo die beiden Dichter im innigsten geistigen Verkehr, während ihres Aufenthaltes am Genfer See, standen. Manche Stelle des Hymnus klingt deutlich an Shelleys Drama an.

Gegenüber den verschiedenen Deutungen der allegorischen Gestalten des Jupiter und Prometheus, die Ackermann der Reihe nach aufführt, tun wir wohl am besten, uns an des Dichters eigenen Ausspruch in seiner Vorrede[1] zu halten: '*Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and truest motives to the best and noblest ends.*'

Bei Aeschylos ist die Mutter des Titanen *Γαῖα* oder, wie sie auch genannt wird, *Θέμις*; in dem verlorenen Stücke hatte sie nach der allgemeinen Annahme die Rolle der Vermittlung zwischen Prometheus und Jupiter. Ihr entspricht Shelleys *Earth*, deren Gestalt besonders im ersten Akte mit einem geheimnisvollen Düster umgeben ist. Es ist interessant, wie gegenüber der schematischen Gestalt des Griechen Shelley seine *Earth* wirklich als die Vertreterin des Erdkörpers erscheinen läßt: alles lebt wieder mit ihr, die sich durch den Kuß des befreiten Prometheus verjüngt, auf (III, 3, 84 ff.).

Die Okeaniden sind, wie bereits erwähnt, dem Aeschylos

[1] Forman III, S. 142 f. Irrtümlicherweise von Ackermann (S. 31) und H. Richter (Übers. S. 113) als ein Ausspruch von Mrs. Shelley — aus Rossetti — zitiert.

entnommen. Ihre Namen sind nach Ackermann von Shelley willkürlich gewählt; *Ἰόνη* = *Ἠιόνη* ist bei Hesiod eine der 3000 Okeaniden; nur hat Shelley wohl, obgleich er Ióne ausspricht, an *ἴον* „Veilchen“ gedacht, während Hesiods Name von *ἠϊών* „Küste, Gestade“ abzuleiten ist. *Πάνθεα*, *Πάνθεια* mag Shelley im Lucian gefunden haben. Todhunter deutet die letztere als *'faith'*, die erstere als *'hope'*. Mit Bezug darauf gibt H. Richter eine schöne Erklärung für die Stelle, in der Panthea das traumverlorene Dasein, das sie mit ihrer Schwester geführt, schildert (II, I, 43):

> erewhile I slept
> Under the glaucous caverns of old Ocean
> Within dim bowers of green and purple moss,
> Our young Ione's soft and milky arms
> Locked then, as now, behind my dark, moist hair,
> While me shut eyes and cheek were pressed within
> The folded depth of her life-breathing bosom.

H. Richter (Übers. S. 122) bemerkt: „In dem ersten (Saturnischen) Zeitalter, als Asia und Prometheus (Natur und Mensch, Ideal und Wirklichkeit) eins waren, schliefen Ione und Panthea wie geschlossene Knospen. Glaube und Hoffnung waren überflüssig, weil sie keinen Gegenstand hatten in einer Zeit, die sich selbst genügte.“

Die dritte der Okeaniden, Asia, findet sich nur in einzelnen Andeutungen bei griechischen Schriftstellern: bei Hesiod (*Theog.* 359) ist sie eine Tochter des Okeanos und der Thetis, von Herodot (4, 45) wird sie als Gemahlin des Prometheus angeführt. Mit Benützung dieser Züge ist Shelleys Darstellung der Asia durchaus originell. Sie ist die Heldin seines Dramas geworden, bei der Prometheus allein Trost findet, durch deren Milde allein Demogorgon zur Entfesselung des Verhängnisses gezwungen werden kann, und deren Vereinigung mit Prometheus das Glück der Welt bedeutet. Sämtliche Ausleger, wie Symonds, Todhunter, Rossetti, gelangen zu einem gemeinsamen Ziel in der Erklärung ihrer Person: Sie ist die Verkörperung jenes Ideals der Liebe und Schönheit, dem der Dichter in *'Alastor'* nachjagt, dessen erhabene und alles durchdringende Macht Shelley in dem *'Hymn to Intellectual Beauty'* anruft, und das ihn in seinem *Adonais* begeistert. Mit den Auslegern müssen wir auf Mrs. Shelleys

Erklärung zurückgehen, die durch ihre Einfachheit und ihren Scharfsinn überzeugt: *'Asia was, according to other mythological interpretations, the same as Venus and Nature. When the benefactor of mankind is liberated, Nature resumes the beauty of her prime, and is united to her husband in perfect and happy union.'* Dieser Doppelbegriff kennzeichnet am besten Shelleys Vorstellung von seinem Ideal. Als *'Nature'* ist Asia in den folgenden an Panthea gerichteten Versen dargestellt (II, 1, 68):

> Sister of her whose footsteps pave the world
> With loveliness — more fair than aught but her,
> Whose shadow thou art —.

Die Darstellung von Asias Geburt, die der Aphrodites sehr ähnlich ist, läßt sie dann deutlich als die Verkörperung der Schönheit und Liebe erscheinen (II, 5, 20):

> The Nereids tell
> That on the day when the clear hyaline
> Was cloven at thy uprise, and thou didst stand
> Within a veinèd shell, which floated on
> Over the calm floor of the crystal sea,
> Among the Ægean isles, and by the shores
> Which bear thy name; love, like the atmosphere
> Of the sun's fire filling the living world,
> Burst from thee, and illumined earth and heaven
> And the deep ocean and the sunless caves
> And all that dwells within them —.

Die Verklärung Asias erreicht ihre Vollendung am Ende des zweiten Aktes. Eine Stimme in der Luft besingt ihre alles beglückende Macht, wie sie ungesehen einherschwebt und die Welt mit ihrem Glanz erfüllt. Nach H. Richter (Übers. S. 129) ist die Stimme die des Prometheus; „es ist der Gesang der entzückten Menschheit an den Geist göttlicher Schönheit, der Liebesgesang der Wiedervereinigung".

Die Liebe, die der Erdgeist vor der Herrschaft Jupiters zu Asia hegte und die nach dessen Sturz wieder entflammt, deutet Todhunter (H. Richter, Übers. S. 135): Im ersten goldenen Zeitalter war der Erdgeist eins mit dem Geist der Liebe und Schönheit, in einer kindischen, nur halb verstandenen Weise.

Es ist noch Asias Brautgeschenk, jene geheimnisvolle Muschel zu erwähnen, in die der Geber, der alte Proteus, eine Stimme hauchte, die verwirklicht werden soll. Nach H. Richter (Übers.

S. 134) bildet ihre Wiederbenutzung eine äußere Anknüpfung des zweiten goldenen Zeitalters an das erste, indem derselbe Jubellaut, erweckend und befreiend, jetzt wie damals die Welt durchzieht.

Die Gestalt des Demogorgon zeigt uns wieder die geniale Art, in der Shelley Entlehntes umschafft und mit seinem Geiste belebt. Der französische Kritiker E. Schuré erklärte noch im Jahre 1877 Demogorgon in sicherem Glauben für eine Erfindung des Dichters (R. d. d. m. XIX, 773). Der Name findet sich nicht zu selten in der englischen Literatur. Das *Oxford-Dictionary* weist ihn nach: 1705 bei Purshall, *Mech. Macrocosm* 85; 1681 bei Dryden, *Span. Friar* V, 11: *'He's first begotten of Beelzebub, with a face as terrible as Demogorgon.'*[1]

Shelley kannte sicher die Stelle bei Milton, *P. L.* II, 964:

> and by them stood
> Orcus and Hades, and the dreaded name
> Of Demogorgon . . .

Vorläufer Miltons ist Spenser, in dessen *'Fairy Queen'* sich der Name dreimal findet — I, 1, 37:

> A bold bad man, that dar'd to call by name
> Great Gorgon, prince of darknes and dead night,
> At which Cocytus quakes, and Styx is put to flight.

I, 5, 22 (Duessa an die Nacht):

> O! thou most ancient Grandmother of all,
> More old then Jove, whom thou at first didst breede,
> Or that great house of Gods cælestiall;
> Which wast begot in Demogorgon's hall
> And sawst the secrets of the world unmade . . .

IV, 2, 47:

> Doune in the bottom of the deepe Abysse,
> Where Demogorgon, in dull darknesse pent,
> Farre from the view of gods and Heaven's blisse,
> The hideous Chaos keepes, their[2] dreadfull dwelling is.

Der Name scheint auch ein Gemeingut der elisabethanischen

---

[1] Ebenso in Dryden-Lees *'Oedipus'* — III, 1 — Dryden, ed. Scott-Saintsbury, vol. VI. p. 187:

> And by Demogorgon's name,
> At which ghosts quake.

[2] = the weird sisters; s. Massons Note zu P. L. II, 959—967.

Dramatiker zu sein. Doctor Faustus ruft den Demogorgon bei der Beschwörung in Marlowes Tragödie (I, 3) an[1].

Bei Greene finden wir ihn wieder, und zwar in *'Friar Bacon and Friar Bungay'*, in der Zankszene zwischen Bacon und Miles (ed. A. Dyce, L. 1831 — I, p. 198):

> But proud Astmenoth ruler of the north
> And Demogorgon, master of the fates,
> Grudge that a mortal man should work so much.

In seiner *History of Orlando Furioso* ruft die Zauberin Melissa (a. a. O. p. 44):

> Tuque Demogorgon, qui noctis fata gubernas
> Qui regis infernum, solemque, solumque, cælumque.

Ebenda wird der Name vom sterbenden Sacripant gebraucht (a. a. O. p. 48):

> Hath Demogorgon, ruler of the fates,
> Set such a baleful period on my life . . .

Dann begegnen wir dem Namen in *'The First Part of the Tragedy and Reign of Selimus'*[2] (v. 1316):

> Avernus' jaws and loathsome Tænarus,
> From whence the damnèd ghosts do often creep
> Back to the world, to punish wicked men,
> Black Demogorgon, grandfather of Night,
> Send out thy furies from thy fiery hall;
> The pitiless Erynnes arm'd with whips
> And all the damnèd monsters of black hell;
> To pour their plagues on cursèd Acomat.

Ferner in dem stark unter Spensers Einfluß stehenden pseudo-shakspereschen *'Locrine'* (Shakspere-Suppl. II, 99)[3] und in Nicols, *England's Eliza* (1610; ed. Haslewood p. 828):

> That blind borne monster, truthe's sterne opposite,
> Begotten first in Demogorgon's hall
> Twixt uglii Erebus and grizlie night,
> The sonnes of truth did horriblie appall.

[1] Ebenso in Mountfords Farce, *The Life and Death of Doctor Faustus* (v. 27 u. 43) ed. Francke, Vollmöllers Sprach- und Literaturdenkmale 3.

[2] Ed. Al. B. Grosart — Temple Dramatists — 1898.

[3] Auf das Werk weist Rob. Nares, *Glossary*. New Ed. 1859. vol. I, p. 234.

Ben Jonson spricht in *Alchemist* II, 1 von *'Boccace's Demogorgon'*.[1]

Diese Stelle sowie Greenes *History of Orlando Furioso* weisen uns auf die italienische Literatur.[2] Ariost beschreibt im ersten der fünf zum *Orlando furioso* zugedichteten *canti* den Palast des Demogorgon im Himalaya. Bei ihm beschließt Demogorgon den Untergang Rolands und des ganzen fränkischen Geschlechtes.

Ariosts Vorläufer Boiardo scheint Demogorgon zuerst in die Literatur eingeführt zu haben. Er stellt ihn dar als den Herrscher über die Feen, Hexen und Gespenster, bei dem Roland die Fee Morgana schwören läßt (Buch III, Canto 13, Strophe 27).

Die Quelle Boiardos ist Boccaccios Werk *'De genealogia deorum'*, wo die Schreibung Daemogorgon ist. Auf das Zeugnis des Theodontius hin erklärt ihn Boccaccio für den Vater und Anfang aller Götter und Dinge, den der Erde innewohnenden Verstand, auf den die Erscheinungen in der Natur zurückzuführen sind. Seine Gemahlin ist Aeternitas, der sich Chaos zugesellt, gleichsam die ewige Materie, der er Form verleihen könnte. Wenn man ihn anruft, kann man die Toten heraufbeschwören, selbst wenn sie nicht wollen.[3]

Über Theodontius, den Ackermann und Knaack nicht erklären, gibt Heyne (*Opuscula academica* III, 300) Aufschluß: *'non hominis sed libri nomen illud (Theodontius) fuit aut certae eius particulae, in qua Theodontio, ficto nomine dicentis partes fuerant datae.'* Heyne erklärt dann, daß Boccaccio den Namen aus des Paullus Perusinus verloren gegangenen Sammlungen — *collectiones* —, die dieser mit dem griechischen Mönche Barlaas (14. Jahrh.) schrieb, genommen.

Boccaccios und seines Vorläufers Paullus Perusinus Quellen sind Statius *('Thebais')* und Lucan *('Pharsalia')* oder vielmehr die Scholiasten beider. Boccaccio gibt als seinen Gewährsmann nur Lactantius an *(„insignis homo doctusque super*

[1] Cf. Nares (ib.): *Bentley on Milton II, 965 says contemptuously, "Boccace, I suppose, was the first that invented the silly word D."*

[2] G. Knaack, *Demogorgon* . . . Kochs Zeitschr. Neue Folge XII. 22–26; — auch für das folgende.

[3] Siehe Rabelais, Gargantua und Pantagruel, aus dem Französ. von F. A. Gelbcke, Bd. II, S. 393 ad Kap. 22.

Statium scribens"), verschweigt aber, daß die Scholien zu Lucan die unbenannte Gottheit ebenfalls Demogorgon nennen. Die betreffenden Stellen sind

Pharsalia VI, 496:

> hoc juris in omnes
> est illis superos, an habent haec carmina certum
> imperiosa deum, qui mundum cogere quidquid
> cogitur ipse potest . . .

Pharsalia VI, 744 (Hexe Erichtho):

> paretis? an ille
> compellandus erit, quo nunquam terra vocato
> non concussa tremit, qui Gorgona cernit apertam
> verberibusque suis trepidam castigat Erinyn,
> indespecta tenet vobis qui Tartara.

Thebais IV, 514:

> Et turbare Hecaten, ne te, Thymbraee, vererer
> Et triplicis mundi summum, quem scire nefastum
> Illum — sed taceo.

Leo Kellner[1] nimmt an, daß Demogorgon aus neuplatonischen Quellen stammt. Ackermann zeigt, daß diese Behauptung von Cort bestätigt wird, der in der Erläuterung zu *Phars.* VI, 744 Demogorgon auf einen orientalischen, speziell phönizischen und jüdischen Dämon zurückführt. Auch Heyne ist dieser Ansicht (III, p. 300): *„insinuasse se videntur superstitiones aliae Orientis, Magicae et Judaicae, mox et Neoplatonicae, quibus nomen dei non uno modo ἄρρητον et ineffabile habebatur."*

Schließlich müssen wir auf Plato selbst zurückgehen, da sich nach Heyne (III, p. 299) und Düntzer (Goethes *Faust* I, 47) Demogorgon als eine Entstellung von *δημιοῦργος*(ν) erweist. Knaack zeigt, wie die Entstellung vor sich ging. Die Stelle des *Lactantius,* die Boccaccio vor Augen hat, heißt: . . . *dicit autem* deum *δημιοῦργον, cuius scire nomen non licet* . . . Die richtige Lesart findet sich in der Münchner Handschrift (mit Umstellung von *i* und *o*): *demoirgon.* In der ersten Pariser Handschrift heißt es *emoirgon id est summum,* woraus der Schreiber der zweiten *demogorgona id est summum* gemacht hat, wohl unter dem Einfluß der Stelle bei Lucan: *qui Gorgona cernit apertam.*

Shelley war mit Milton und Spenser, Ariost und Boc-

[1] Zum Jubiläum des Faustbuches. Allg. Zeitung 1887, Beilage 345 f.

caccio, und mit Statius und Lucan wohl vertraut. Konnte er ahnen, daß Demogorgon identisch ist mit dem δημιοῦργος seines Lieblingsphilosophen, in dessen *Timaeus Demiurgos ὁ Νοῦς* ist (Heyne)? — Wenn nicht, so ist es interessant zu sehen, wie Shelley unbewußt dieser Gestalt ihre ursprüngliche Erhabenheit wiedergibt.

Eine geheime Macht führt durch den vom Himmelslicht unbeschienenen Wald, in dem die Nachtigallen den ganzen Tag ihre süßen Weisen hören lassen, in sein Reich. Am Anfange erscheint Demogorgon in unbestimmten Zügen — *'a tremendous gloom'* (I, 207); dann nennen ihn die Geister *'the Eternal, the Immortal'* (II, 3, 95); und dem Jupiter tritt er gegenüber als *'Eternity. Demand no direr name'* (III, 1, 52).[1] In genialer Weise hat der Dichter den Dämon mit dem Geheimnis des Aeschylos zusammengebracht, indem Demogorgon die darin enthaltene Prophezeiung durch Jupiters Sturz verwirklicht.[2] Mrs. Shelley deutet nach den Intentionen des Dichters die Gestalt als „die Urkraft der Welt, die ewige Gerechtigkeit, welche Zeus' Thron zerschmettern soll, nachdem er sie selbst heraufbeschworen" (H. Druskowitz). Hier macht sich der Einfluß von Godwins Ideen geltend, dessen *'Political Justice'* auf Shelleys Entwicklung den größten Einfluß übte. Demogorgon erscheint, wie Todhunter erklärt, als *'Divine Justice itself' — the eternal Nemesis — the all-powerful 'reason' or 'moral necessity'*. Derselbe geistreiche Kritiker deutet an, daß Demogorgon am Ende gleichsam eine neue Nüance annimmt: *"In the end he reappears as 'the perfect law of liberty' — that law of which no jot or tittle shall pass till all be fulfilled, but of which love is the fulfilment."* —

Dowdens Vergleich von *Prometheus Unbound* und Goethes

[1]) Vgl. Aeternitas, D.s Gemahlin bei Boccaccio.

[2]) Beachte die geistreiche Bemerkung von H. Druskowitz (zitiert von H. Richter, Übers. S. 132): „Demogorgon selbst, die „Urkraft der Welt", die ewige Gerechtigkeit, darf natürlich nicht als Sohn des Zeus gefaßt werden; erst durch die Verbindung mit dem Geiste, dem *fatal child*, welches Zeus mit Thetis erzeugt hat, wird er Zeus' Sohn. Dieses *fatal child* ist nun nichts anderes als der Geist der Unterdrückung und Gewalt; indem sich dieser aber mit der ewigen Gerechtigkeit verbindet, wird er zum Geiste der Rebellion, welcher sich nun anstatt gegen den Menschen gegen den Tyrannen selbst wendet."

Faust ist interessant. Er hebt hervor, wie Goethes Auffassung der Shelleys überlegen ist, der sich von Godwin verleiten läßt, das Übel als nur äußerlich der Schöpfung anhaftend zu betrachten. Demgegenüber aber ist mit Ackermann hervorzuheben, wie die großen Ideen, die zur Befreiung der Menschen führen, das Drama durchziehen, so vor allem die der Allgewalt der Milde, der Liebe.

Druck von Julius Klinkhardt, Leipzig.

Landerziehungsheime.

——— Darstellung und Kritik einer modernen Reformschule.

Von **Dr. Wilhelm Frei.** — 98 S. **Preis 1 Mark 80 Pfg.**

Über dieses Werk schreibt die „Neue pädagogische Zeitung“:

„Verfasser tritt für die Einrichtung von Landerziehungsheimen e sie die New School von Dr. Cecil Reddie in Abbotsholme und von Dr. bei Ilsenburg bieten. Wir finden eine Menge guter Gedanken, wie si bei der Erziehung in der Volksschule durchführbar sind, da es sich v weise darum handelt, die Jugend naturgemässer zu selbständigem H unter Betonung der körperlichen Pflege und Bewegung zu erziehen. Ve welcher ebenfalls ein solches Erziehungsheim in Schloss Glarisegg am see einzurichten begonnen hat, gibt ein anschauliches Bild von den sätzen und Leistungen solcher Anstalten und legt klar, welche metho Gesetze dort gelten. Es wäre vielleicht besser, wenn die zu Grunde lie Ansichten mehr in der allgemeinen Schule zur Geltung kämen als einzelnen Sonderanstalten.

Nietzsche's Herrenmoral.

Eine sachliche Würdigung von **Dr. O. Gramzow.** — **Preis 6(**

Verfasser hat es verstanden, mit grösster Objektivität diesen Man zufassen und zu beurteilen, und wer Nietzsche in seiner Genialität u seinen Fehlern und Verirrungen kennen lernen will, dem sei das Studi vorliegenden Schrift bestens empfohlen.

Über Ökonomie und Technik des Lerne

Von **Prof. Dr. A. Meumann.** — 102 S. **Preis geheftet 1 Mark 5(**

Diese Arbeit erschien zuerst in einzelnen Abschnitten in der „Deuts Schule.“ Auf verschiedentlich geäusserten Wunsch liegt sie nunmel selbständige Schrift vor. Das behandelte Thema dürfte für jeden Lehre Interesse sein.

Bilderschmuck für unsere Schulzimm

Von **Dr. E. v. Sallwürk.** — 13 S. **Preis 30 Pfg.**

Wer sich eingehend über „Bilderschmuck“ orientieren will, grei dieser von berufener Hand geschriebenen Broschüre.

Paul Natorp als Pädagoge.

Zugleich mit einem Beitrag zur Bestimmung des Begriffs der Sozialpädag

Von **Dr. A. Görland.** — 84 S. **Preis 1 Mark 50 Pfg.**

Diese ursprünglich als pädagogische Charakterisierung Paul Nat gedachte Arbeit wurde um die „Erörterung des Begriffs Sozialpädago erweitert, die es unternimmt, den Begriff von neuen Gesichtspunkten au fassen und zu formen.

Rec. 11/75 m. B

PR
5438
Z4

Zettner, Hans
Shelleys Mythendicht

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 06 23 09 013 9